

دكتور محمد فنوح أحمد

# تنتعش المتنبي

## قراءة أخرى



دار المعارف





# شعر المتنبي قراءة أخرى

دكتور محمد فتوح أحمد

أستاذ الدراسات الأدبية  
كلية دار العلوم - جامعة القاهرة

الطبعة الثانية

١٩٨٨



دار المعارف



## تقديم

### ١

ليست الغاية من هذا الكتاب دراسة حياة ابن الطيب المتنبي وعصره، بل ولا تمتد هذه الغاية إلى رصد عالمه الإبداعي بكل زواياه وقضاياها، فلهذا وذاك مكانتها من فيض الشروح والمراجع والتعليقات التي تمحضت لهذه الغاية، كلها أو بعضها، والتي ندر أن حظي بها شاعر سواه من شعراء العربية، يكفي أن تعلم أن ثبنا حديثا بهذه الشروح والمراجع والتعليقات قد أريت مفرداته على الألفين عددا، واستغرق تحبيره ما ينيف على خمسمائة صفحة<sup>(١)</sup>، وهي مادة علمية لا تكاد تترك في سيرة الشاعر وتقليديات فنه زيادة لمستزيد.

إن ما أتوخاه - على وجه التحديد - لا يعدو تقديم وجه آخر للقراءة الشعرية، ولقراءة شعر المتنبي بالذات، وهو وجه لا ينظر فيه إلى دلالة الوثيقة الشعرية بمعزل عن البنية التي أحدثت هذه الدلالة، ثم لا يكفي فيه الوقوف عند أخذ مستويات هذه البنية حتى يوضع في مكانه من بقية تلك المستويات، منفعلا وفاعلا، متأثرا ومؤثرا، نتاجا لما يعلوه من أغلفة النواة (أو البنية العميقة للنص) ومنتجا لما دونه منها، الأمر الذي يفضي إلى الكشف عن ثراء اللغة الشعرية واجتلاء كل معطياتها، بقدر ما يفضي - في الآن ذاته ودون تعاقب - إلى سخاء الدلالة وتعددتها، طبقا لتدرج مستويات البناء.

---

(١). عينا بذلك «رائد الدراسة عن المتنبي» الذي وضعه كوركيس عواد وميخائيل عواد، والصادر عن دار الرشيد للنشر - بغداد سنة ١٩٧٩.

وقراءة العمل الشعري على هذا النحو ليست مرادفا للمطالعة العجلى التى يقصد بها إلى مجرد المتعة العابرة أو الاستطراف أو التسلية، كما أنها لا تعنى استقبال ذلك العمل استقبالا تلقائيا نابعا من الذوق الشخصى وحده، بل إنها - على العكس من ذلك - تقتضى جهدا دعويا فى اكتناه علاقاته الإيقاعية والتركيبية والتصويرية، ثم فى محاولة النفاذ من هذه العلاقات إلى إيماءاتها النفسية والفكرية، ومن ثم ترتقى عملية القراءة - عند مرحلة من المراحل - إلى مستوى النظر المنهجى المنظم، أو «فن تمييز الأساليب»، وهو عصب من أعصاب الدرس الأدبى الحديث.

ويدهى أن الطريقة التى يُمارَسُ بها هذا «النظر المنهجى» ليست واحدة فى كل الأحوال، لسبب بسيط، وهو أن الطريقة التى يقترب بها القارئ من موضوعه - ممثلا فى العمل الشعري - ليست سوى اختبار تطبيقى لوعيه بقيمة الأدب كنشاط إبداعى، ووسائل هذا النشاط وغاياته، وهذا الوعى تتدخل فى تشكيله عوامل نسبية إلى حدٍّ ما، مثل طبيعة ثقافة القارئ، ومكونات ذوقه، وإلهامات عصره ومحيطه الاجتماعى، وجميعها عوامل لا مناص من الاعتراف بأثرها فى تحديد وجهة الدارس الأدبى، ثم لا مناص من الاعتراف بأثرها - كذلك - فى بعض القضايا شديدة الصلة بمنهجه فى قراءة العمل الشعري.

بيد أن هذا الوجه من نسبية «النظر» يوازيه ويواكبه وجه آخر، لا يقل عنه أهمية، وربما فاقه أثرا، وهذا الوجه الآخر يحمل قيمة موضوعية تنأى بقراءة العمل عن مظان المصادرة والاعتساف والتحكم الشخصى، ذلك أن الشعر «فن باللغة»، وقراءته ينبغى أن ترتب أساسا بهذه القيمة، شريطة ألا نفهم اللغة هنا بمعناها الضيق، لأن اللغة فى إطارها العادى أداة توصيل، على حين أنها فى



القصيدة منبع إثارة وتحريك لأدق المشاعر والانفعالات، وهى فى الحالة الأولى ذات وظيفة دلالية ترتبط فيها الإشارات بمعانيها الوضعية، على حين أنها فى الحالة الثانية ذات وظيفة إيجائية تتخطى حدود التصريح والتقرير والتسمية، وهذه الوظيفة الإيجائية لا تتاح بدورها إلا من خلال العلاقات التركيبية، ثم من خلال العلاقات التصويرية والرمزية المتولدة منها.

## ٣

واللغة الشعرية لغة شديدة الخصوصية، وهى تتميز بالتقطير الدقيق فى انتقاء المواد وتنظيمها، ومستوى الكلمات مقرونة بدلالاتها الوضعية، لا يمثل فى هذه اللغة سوى درجة واحدة من سلم متعدد الدرجات، حتى إذا ما اتسقت هذه الكلمات فى بنىات الجمل والتراكيب أمكننا أن نتحدث عن مستوى آخر، هو مستوى الوظائف النحوية، ثم مستوى ثالث، هو المستوى الصورى الذى تتجسد به ومن خلاله الصور الجزئية، كما تتجسد به ومن خلاله تشكيلات الأحداث والمواقف، ونتيجة لأن العلاقة بين هذه المستويات ليست علاقة سكونية جامدة، بل هى علاقة تفاعل وظيفى بين الوحدات الصغرى والأنساق الكبرى، فإن خصائص الدلالة فى اللغة الشعرية ليست حاصل جمع هذه الأطراف، بقدر ما هى خصائص للنظام الذى تتم به تنسيق هذه العناصر.

وهذه القيم التدرجية فى بنية القصيدة تتجاوز فكرة الفصل التقليدى بين الشكل والمضمون، بين الأسلوب وما يُظنّ محتوى له، لأن العمل الشعرى - فى حقيقته - ليس إلا طريقة فى التأليف بين المستويات المشار إليها، ومعالجته بنفس منطقته تقتضى ممن يتصدى له أن يحلله تحليلاً تكاملياً، وأن يجعل قطب اهتمامه ذلك النسق الذى انتظمت من خلاله تلك العناصر المتدرجة، وقد يبدو هذا المطلب سهل المنال، وقد نبالغ فى حسن الظن فنقول : إنه يبدو مقبولا لدى الكثرة

الكاتبة من دارسى الأدب ونقاده، ولكنه عند التطبيق لا يخلو من صعوبة، ولا تنجو ممارساته من تناقض؛ لأننا - أحيانا - نستخدم نفس المصطلحات دون أن نعنى عناية كافية - بل وربما دون عناية إطلاقا - بتوضيح ما نقصده منها، ومن ثم قد يظهر - على المستوى النظرى - وكأننا متفقون على المبادئ الضرورية لإدراك العمل الأدبى، حتى إذا شرعنا فى تحويل هذا الإدراك إلى سلوك، إلى مواجهة مع النص، برزت الفجوات بين المواقف، وبرزت معها الحاجة إلى مراجعة هذه المواقف ونفى ما يشوبها من تلبيس واضطراب.

ومن أمثلة ذلك أنك لا تجد الآن سوى قلة قليلة ممن لا يزالون يؤمنون بالفصل التقليدى بين الصياغة الفنية وقيمها الفكرية، أو بين ما يُدعى بالشكل وما يدعى بالمضمون، ومع ذلك، فإن الاختلاف مع هؤلاء ربما كان أهون من الاختلاف بين تلك الكثرة الكاثرة التى تتفق على وحدة العمل الأدبى وتكامله؛ لأننا فى هذه الحالة الأخيرة مضطرون إلى مواجهة العديد من مناهج التلقى : من يبدأ من المضمون ليحيل جهد المبدع إلى قضايا، ومن ينصرف إلى فحص التناسب بين العمل والواقع، أو بين الصورة والأصل، ومن يفهم الوحدة المشار إليها باعتبارها محصلة جمع الطرفين، فهو يتناولهما على التوالى، معتقدا بذلك أنه قد استوفى وحدة العمل حين استوفى كل عناصرها، وهو تفسير يفترض نوعا من التقابل بين الشكل والدلالة حين يُوالى بينهما على هذا النحو، على حين أن الفارق بينهما ليس فارقا حقيقيا، بقدر ما هو فارق منطقي مجت، والمسافة بينهما ليست فراغا صامتا، وإنما هى حوار متبادل، وجدل مستمر؛ لأن المضمون - عند الممارسة إبداعا وتلقيا - لا يعدو أن يكون شكلا متحولا إلى مضمون، كما أن الشكل لا يعدو أن يكون مضمونا متحولا إلى شكل، وفى النهاية ليس ثمة إلا العمل الأدبى بكل وجوده وتكامله.



لا نتوقع - إذن - أن يحدثنا هذا الكتاب عن المتنبي - الشخص، أو المتنبي - العصر، فذلك مطمح لا يدّعيه، فضلا عن أنه ليس من غاياته. ولا نتوقع - أيضا - أن يطرح أمامنا جملة ما قيل عن شعر الرجل أو ما كتب فيه، ناهيك عن التصدي لهذا الذي قيل أو كتب بالتحبيذ والتأييد، أو بالمراجعة والمناقشة، فالحق أن هذا النمط من التناول - على الرغم من قيمته وعظم جدواه - لم يكن هو الإطار الذي افترضته هذه الدراسة لنفسها منذ البداية؛ إذ تقتضي القراءة الشعرية، ومواجهة النصّ مواجهة مباشرة، أعتد لغوية وفنية وثقافية ذات طبيعة خاصة، وصحيح أن هذه «الأعتدة الخاصة» لا تستثنى التراث النظري الضخم الذي كُتب عن الشاعر وفنه، ولكن مثل هذا التراث ينبغي ألا يقيد حركة القارئ أو يشدّ خطواته بوثق التصوّرات الأنفة، ودوره يبدأ - بالأحرى - حين يتحوّل بالتمثّل الدقيق إلى خلفية غير منظورة، تسهم في تكوين ثقافة القارئ - الدارس، وفي تشكيل ذوقه الموضوعي، تماما مثلما تسهم عدة الشاعر من محفوظ تراثه في صقل موهبته وتغذية ملكته الإبداعية، ولكنّ عليه أن ينسى هذه العدة - أو أن يتناساها - عند أول خطوة على درب القول.

والمادة الشعرية التي اعتمدت عليها هذه الدراسة - أو لنقل هذه القراءة - ذات وجهين؛ مادة بالقوة، على حدّ تعبير المناطقة، لأن هذه الدراسة لم تبدأ إلا من حيث انتهت بها مراجعة شاملة ومتأنية لتراث الشاعر على اتساعه ورحابة جوانبه، ومادة بالفعل، لأنها قنعت من هذا التراث بالجزء دون الكل، وبالنموذج

بدلاً من الحصر، وإن كانت في انتخابها للنموذج قد تحرّرت ما ينبغي أن يتوفر للنموذج من قوة التمثيل وغطيّة الملامح الدالة على الظاهرة، وتبقى بعدُ لكل وثيقة شعرية - قصيدة أو مقطوعة - قيمتها الخاصة، باعتبارها كيانا إبداعيا كامل الاستقلال والتميز.

وهكذا تطالع في البداية مبحثا فيما يُدعى «بمفارقات الشكل»، قُصد به - من خلال النظر النصّي - إلى تبيان العلاقات المتبادلة في بنية العمل الشعري، بين نسق المادة الكلامية ونسق البنية الداخلية ممثلة في الصور والرؤى والمواقف، فإذا فرغت من مفارقات الشكل طالعت مبحثا ثانيا عن «ظواهر الصياغة الشعرية» يتعقب طائفة من اللوازم التركيبية في شعر المتنبي، والتي تُتسم - على وجه الخصوص - بطابع المعاودة والتكرار، ثم مبحثا ثالثا في «تقابلات البنية»، بين التوازي بالتكامل، والتوازي بالتناقض، والازدواج، ورابعا في «مستوى الصورة» على تنوع تجلياته في المادة الشعرية المدروسة، من التداعى إلى المفارقة، ومن الترقى إلى المبالغة، ومن الصورة إلى الدائرة التصويرية، ثم خامسا في «تحولات الأسلوب» بتحوّل وظيفته أو ازدواجها بغيرها من الوظائف، وهى التحولات التى أمكن - فى ضوءها - إعادة قراءة مدائحه الهاجية، وغزلياته المادحة، وما إليها مما دار فى هذا المدار من نتاج الشاعر. وأخيرا يختم الكتاب مطافه بسوقفة - لا تتلبث طويلا - عند المعجم الإيقاعى للمادة الشعرية المدروسة، ومعطيات هذا المعجم من الناحيتين الإحصائية والوصفية.

\* \* \*

وبعد، فلعلّه ليس من قبيل التزيد فى هذا المقام أن أذكر مقولة الشاعر الألمانى برتولت بريشت، حين راح يحدّد المثال الأدبى من وجهة نظره، فلم يزد على أن وصفه بقوله: «أن تكتب للعامة بلغة الملوك»<sup>(١)</sup>.

(١) العبارة منقولة عن :



وإذا كانت هذه اللغة الخاصة (أوشك أن أقول : هذه اللغة الملكية) تقتضى  
ممن يتصدى لها ذخيرة من الأدوات والروافد، فيها بعض ما فى هذه اللغة من  
سخاء وتميز، فليس أمام القارئ إلا أن يحاول. ومن الله تسديد القصد.

المعجزة - يناير سنة ١٩٨٣

محمد فتوح أحمد





# المبحث الأول

## مفارقات الشكّل





العمل الأدبي ظاهرة عضوية متكاملة بطبيعتها، وعضويتها تقتضي بالضرورة أن يكون التأثير الجمالي مرتبطاً بها ككل، ومتعلقاً بها كواقعة ماثلة، وليس كمشروع مفترض. وإذا كنا نقبل التفرقة بين اللغة باعتبارها مجموعة الأعراف والقواعد التي يتم التصرف اللغوي طبقاً لها، والكلام باعتباره الطريقة التي تتجسد من خلالها تلك الأعراف والقواعد في موقف بعينه، ولوظيفة بعينها<sup>(١)</sup>؛ فإننا - بالمثل - ينبغي أن نقبل التفرقة بين وحدات اللغة الأدبية وهي ماتزال بعد مادة صماء، وهذه الوحدات بعد أن تتخلق نسقاً حياً من العلاقات والتراكيب والأنظمة، فهي في الوضع الأول في حالة غياب جمالي مطلق، على حين هي في الوضع الثاني رهينة حضور جمالي محتمل، كما أن عطاءها الأدبي في المرحلة الأولى لا وجود له، أو هو ليس موجوداً إلا بالقوة، على حين أن هذا العطاء في المرحلة الثانية موجود بالفعل.

فإذا انتقلنا من الأدب في عمومهِ إلى الظاهرة الشعرية في خصوصيتها، استطعنا أن نكتشف نوعاً من التوازي العجيب بين علاقة اللغة بالكلام، وعلاقة الشعر بالقصيدة، فالشعر باعتباره صورة ذهنية مجردة لا يتجاوز ما نعرفه من تقاليد فنية في الإيقاع والصياغة، ولكن القصيدة تعني هذه التقاليد وقد انبعشت - أو انتعشت - في إطار قولٍ يحتذى منظومة هذه التقاليد أو يتصدى لها بالإضافة أو الحذف أو التعديل. وربما كان الشكليون ومن استلهم رأيهم من رواد البنائية يضعون أعينهم على هذه الحقيقة، حين نادوا بأن لغة القصيدة محاولة لإحياء

(١) انظر في التفرقة بين اللغة والكلام:

G.W.Turner, Stylistics, England, 1975, P.14.

الكلمة وإنعاشها في المقام الأول<sup>(١)</sup>، وأن هذا الإحياء قد يفضي - أحيانا - إلى الإخلال بالمنهجى ببعض القواعد اللغوية، الأمر الذى يؤدى - من ثمة - إلى إعادة النظر فيما يُدعى بالضرورة الشعرية.

والقصيدة حين تتمثل في هذا النسق الكلى الحى من العلاقات والأنظمة اللغوية، تطرح افتراضين للرؤية يتعلق كل منهما بزاوية النظر إليها؛ فهى باعتبارها عملا إبداعيا لا يمكن تصورهما إلا على نحو تركيبى خالص؛ لأنها فى انبعائها من حذقة المرسل - أو لنقل المبدع - إنما تصدر كاملة البنية مستقلة التكوين، وهى بالنسبة له رسالة جُمليّة تتواكب عناصرها الصوتية والتركيبية والإيقاعية فى سياق آتٍ غير خاضع لمنطق التعاقب، ضرورة أن المرسل لا يتعامل مع كل من هاتيك العناصر منفردا، فهو لا يؤلف بين أصوات الكلمة ثم يتوقف ريثما يراجع دلالتها، ثم يتلبث لكى يختبر صيغتها الصرفية وموقعها التركيبى، ثم لكى يوائم بينها وبين قوانين الإيقاع الشعرى، بل إنه - من خلال الممارسة الإبداعية - يعالج كل هذه المستويات دفعة، وبطريقة مركبة، بحيث يبدو العمل الشعرى فى النهاية وكأنه وليد زمن إبداعى واحد.

غير أن الزمن الإبداعى لا ينطبق بالضرورة على زمن التلقى، فإذا كان الشاعر يتعامل مع القصيدة على هذا النحو الجُملى المركب، فإن الدّارس - وعمله لا يعدو أن يكون درجة عالية من درجات التلقى - يتعامل معها بوجهيّتها من التحليل والتركيب، وهو يبدأ مما يدعى بالشكل الخارجى، أعنى مجموعة الوسائل التى أمكن بواسطتها إبداع النسيج اللغوى للقصيدة، ومن هذه الوسائل ما هو صوت كالقافية وتجنيس أوائل الكلمات أو أواخرها، ومنها ما هو عروضى يرجع إلى الوزن الشعرى وسماته الزمنية والمقطعية، ومنها ما يتعلق بالتركيب وطرق صياغتها،

(١) أطلق فكتور شكولوفسكى على واحد من كتبه نشر سنة ١٩١٤ عنوان «بعث الكلمة»، ووضع هذا المصطلح فى مقابل «تحجير الكلمة» برّد قيمتها إلى ما تدلّ عليه، وتبعه الشكليون والبنيائيون فى التمسك بمنطوق هذا المصطلح ومفهومته.



كما أن منها ما يتعلق بتناسب أجزاء العمل، كالأطراد والمفارقة، وكتوازن السياق أو توازيه، وكتشعيب الأداء بين الوصف والحوار، وبين صوت الشاعر وأصوات الآخرين.

وتنظيم المادة الكلامية على هذا النحو يفضي بدوره إلى تنظيم البنية الداخلية للعمل الشعري، نعى بذلك بنية الصور الفنية. الصادرة أساساً عما يُدعى بِطَاقَةِ التخيّل، ابتداءً بالصور المجهرية أو العلاقات المجازية الصغرى كالتشبيه والاستعارة ونحوهما، ومروراً بالصور الكبرى كالرمز والأسطورة وما إليهما، ثم انتهاء بنواة العمل أو محوره الفكرى motive. وهذه البنية الداخلية من جانبها تقوم بوظيفة النظام التحتي، الذي تنتشر منه الدلالة عبر كل مستوى إلى الآخر، ومن ثم يبدو المتلقى كمن يذرع درجات سلم صعوداً وهبوطاً، كما تبدو القصيدة محصلة لوشائج من العلاقات الخارجية والداخلية، تتبادل التأثير فيما بينها، وتتأزر جميعاً على تصحيح مسار الرسالة الشعرية<sup>(١)</sup>.

## ٢

قد يكون في هذا المفتاح النظري نوع من المصادرة على المطلوب، ولكنها - على أية حال - مصادرة لم أشأها ولم أقصد إليها، فضلاً عن أن ما تضمنته من أفكار حول العلاقات المتبادلة في بنية العمل الشعري لم ينبثق إلا في ضوء مراجعة حديثة لأحد النماذج الذائعة من شعر أبي الطيب المتنبي، وبالطبع لم يكن ذبوع هذا النموذج هو سرّ التوقف عنده، كما أن بواعث ذبوعه لم تكن في كل الأحوال بواعث فنية خالصة، فقد تركزت هذه البواعث حول ما في هذا النموذج من عبارات

(١) لمزيد من التفصيل في معنى الشكل الخارجى والشكل الداخلى للقصيدة، تراجع للمؤلف دراسة بعنوان: الشكلية... ماذا يبقى منها؟ - مجلة فصول - العدد الثمان - القاهرة - يناير سنة ١٩٨١ - ص ١٦٠ ومابعد.

جامعة سارت مسير المثل، أو استقطبت معنى من معاني الحكمة، أو توافقت مع ضرب من ضروب الخبرة الحية للمتلقي، أما النسيج البنائي لعلاقات هذا النموذج، وما عسى أن تكشف عنه هذه العلاقات من ظواهر أسلوبية، فأمر لم تسترّع بعد اهتمام القارئ التقليدي، أو - على الأقل - لم تسترّع اهتمامه بدرجة كافية:

صَحِبَ النَّاسَ قَبْلَنَا ذَا الزَّمَانَا	وعناهم في شأنه ما عَنَانَا
وَتَوَلَّوْا بِغُصَّةٍ كُلُّهُمْ مِنْهُ	وإن سرّ بعضهم أحيانَا
رُبَّمَا تُحْسِنُ الصَّبِيحَ لِيَالِيهِ	ولكنْ تَكْدُرُ الإِحْسَانَا
وَكَاثَنَا لَمْ يَرْضَ فِينَا بَرِيْبُ الدَّهْرِ	حتّى أَعَانَهُ مَنْ أَعَانَا
كُلَّمَا أَتَيْتَ الزَّمَانَ قَنَاءً	رَكِبَ المرءُ في القَنَاءِ سِنَانَا
وَمُرَادَ النَفُوسِ أَصْغَرَ مِنْ أَنْ	تَتَعَادَى فِيهِ وَأَنْ نَتَفَانَى
غَيْرَ أَنَّ الْفَتَى يُبْلَقِي الْمَنَايَا	كالحات ولا يُبْلَقِي الهَوَانَا
وَلَوْ أَنَّ الْحَيَاةَ تَبْقَى لَحَيٍّ	لَعَدَدْنَا أَضْلَلْنَا الشَّجَعَانَا
وَإِذَا لَمْ يَكُنْ مِنَ الْمَوْتِ بُدٌّ	فمن العجز أن تكون جَبَانَا
كُلُّ مَا لَمْ يَكُنْ مِنَ الصَّعْبِ فِي الْأَنْفُسِ	.. سَهْلٌ فِيهَا إِذَا هُوَ كَانَا <sup>(١)</sup>

والنموذج المائل من وزن الخفيف الذي يتولد الإيقاع فيه من التوالى النظرى لتفعيلتين تتساويان في كمّ ما تتضمنه كل منهما من مقاطع لغوية، ولكنها تختلفان بعد ذلك في طريقة توزيع هذه المقاطع وكيفية تواليها؛ فالتفعيلة الأولى «فاعلاتن» تكون من سببين يفصل بينهما وتد مجموع، والتفعيلة الأخرى «مُسْتَفْعِلن» تكون من سببين، ثم وتد مجموع كذلك.

غير أن هذا التساوى الكمي من الناحية النظرية لا يفترض أن يتحقق بحذافيره

(١) اعتمدنا في توثيق النص على مصدرين:

أبو البقاء العكبري: التبيان في شرح الديوان - تصحيح مصطفى السقا وآخرين - نشر دار المعرفة - بيروت سنة ١٩٧٨ - ج ٤ - ص ٢٣٩ - ٢٤١.

عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي - دار الكتاب العربي - بيروت (د.ت) - ج ٤ - ص ٣٧٢

في البنية الإيقاعية للقصيدة؛ إذ يحدث في كثير من الأحوال أن يحذف الثاني الساكن من إحدى التفعيلتين أو كليهما، ضرورة أن المستوى الإيقاعي لا يتم بمعزل عن بقية المستويات الأدائية، ومن ثم قد تفرض هذه المستويات نوعاً من صدع - أو لنقل ترويض - الإيقاع بحيث ينسجم تماماً مع غيره من عناصر البنية الشعرية، وهو صدع نلمحه بخاصة في الأبيات: الخامس والسادس، ثم التاسع والعاشر، حيث يتم في أضرب هذه الأبيات حذف الثاني الساكن، على حين تظل بقية الأضرب فيما سوى ذلك من أبيات محتفظة بالانسجام بين صورتها الإيقاعية: الصورة الذهنية المفترضة، والصورة الصياغية الماثلة.

ومردّ هذا الصدع إلى أن البنية الرأسية للإيقاع لا تتطابق بالضرورة تطابقاً تاماً مع البنية الأفقية للعبارة الشعرية، حقيقة قد يحدث هذا التطابق التام أحياناً، إذ نرى بنية التعبير موازية للصورة الذهنية للتفعيلة، بيد أنه في كثير من الأحوال يحدث العكس، فنرى بنية التعبير أكثر سعة أو ضيقاً، مما يؤدي إلى تعديل مماثل في التفعيلة بالإضافة أو الحذف، الأمر الذي قد يوحي بأن مبدع العمل الشعري قد تجاوز أو ترخّص، والواقع أنه لا تجاوز ثمة ولا ترخّص، وإنما هو نوع من كسر النظام - إذا صح التعبير - يلجأ إليه الشاعر للمواءمة بين الإيقاع ومقتضيات الصياغة<sup>(١)</sup>.

وبعنى ذلك أن كسر النظام إن أُوهم بتجاوز الشاعر، من ناحية، فإنه يبرهن، من ناحية أخرى، على أن مستويات الأداء الشعري لا تنفصل وإنما تتكامل، ولا تتدابّر فيما بينها، بل تتفاعل مؤثرة ومتأثرة، وليس محض مصادفة أن نرى تفاعلات القوافي في هذا النموذج بخاصة، وقد أخذت مساراً عجيباً في العلاقة بين الإيقاع والتعبير، أو بين ما يسمى بالبنية الرأسية والبنية الأفقية، فعلى حين تتطابق هذه التفاعلات مع وحدات لغوية ذات معانٍ مستقلة في البيت الأول:

(١) ما أحرنا بمراجعة عروض الشعر العربي في هذا الجانب، فالحق أن ما يسمى في اصطلاح العروضيين زحافاً أو علة، ليس إلا كسر للصورة الذهنية في الإيقاع، وهو في حقيقة الأمر ضرب من المواءمة بين المستويين الموسيقي والتعبيري.



« ما عانا »، والثاني : « أحيانا »، والثالث : « إحسانا »، والرابع : « من أعانا »،  
والسادس : « نتفانى »، والثامن : « شجعانا »، والعاشر : « هو كانا »، نراها في  
الآبيات : الخامس والسابع والتاسع تستغرق وحدة لغوية دالة، بالإضافة إلى مقطع  
من كلمة سابقة : «ة سنانا»، « قى الهوانا »، « ن جباناً ».

ثم إن التطابق المشار إليه في أبيات المجموعة الأولى لا يتم في كل الأحوال  
بنفس الطريقة، بل يخضع لمبدأ الوحدة من خلال التنوع، فهو في البيت الأول  
تطابق مع ثلاث وحدات ذات معانٍ نحوية مستقلة، وهو في البيتين الرابع والعاشر  
تطابق مع وحدتين، على حين أنه في بقية الأبيات تطابق مع وحدة لغوية لا تزيد،  
الأمر الذي يمكن لمحة بوضوح لو حاولنا ترجمة مسار هذه العلاقة طبقاً لتوالى الآبيات  
إلى هذا الشكل الرمزي :

ا، ب، ب، ج، د، ب، د، ب، د، ج

ومنه يبدو أن نسبة تردد الرمز « ب » أكثر من نسبة تردد غيره، أي أن هذه  
العلاقة بين الإيقاع والتعبير تميل إلى التطابق أكثر مما تميل إلى التقاطع، وإذا كان  
التطابق يعنى مزيداً من ثراء الموسيقى الداخلية للنموذج، فإن التقاطع بدوره - وكما  
أسلفنا - يعتبر مؤشراً إلى أن البنية التعبيرية تحاول باستمرار ترويض البنية الإيقاعية  
وتدليلها لمنطق السياق.

### ٣

وهذا السياق التعبيري لا يخلو بدوره من مثل ذلك التوتر الدائم بين التوازن  
والتقاطع، بين الاطراد والمفارقة، بين تتابع المتواليات السياقية وكسر تتابعها؛  
فالآبيات الخمسة الأولى تعتمد اعتماداً شبه مطلق على بنى الجمل الفعلية التي يتبادل  
الفاعلية فيها قطبان كبيران، يتناوبان فيما بينهما وظيفتى المؤثر والمتأثر، وهذان  
القطبان هما « الناس » (أو « المرء »)، والزمان (أو « الدهر »)، ففيما ينهض القطب

الأول بوظيفة المؤثر في جملة الصدر من البيتين الأولين :

صحب الناس قبلنا ذا الزمانا

وتولوا بغصة كلهم منه

نرى الثانى ينهض بنفس الوظيفة في جملة العجز :

وعناهم في شأنه ما عنانا

وإن سر بعضهم أحيانا

مع قيد وحيد، وهو أن كلا منها إن كان قد ذكر في الجملة الأولى صراحة، فقد ذكر في بقية الجمل إضماراً أو إيماءً، وفي كل الحالات كان أطراد السياق بتكرار صيغة الماضي : صحب، عني، تولي، سر، أو حتى بتكرار منطوق هذه الصيغة : عناهم، عنانا، كما كان كسر السياق - أو عنصر المفارقة فيه - متمثلاً في تناوب مواقع التأثير والتأثر بين القطبين المشار إليهما.

وبوسعنا أن نرى كيف أن هذه المفارقة على مستوى التركيب قد أنتجت - بقوة التفاعل - أثراً فورياً في الشكل الداخلى، وبخاصة في مستويات التصوير والدلالة الشعرية، فقد خالط الناس هذا الزمان مغالطة من يتوقعون منه الوفاء لرفقة الطريق، ومع ذلك لم يرجعوا منه إلا رجعة من يغص بالشراب حين يظن أن فيه حياته، وهو قد أقمهم وأكرثهم حتى رجوا ما يرجوه المعاني من ثواب على عنائه، وبرغم ذلك لم تكن مسرته إياهم إلا لماماً، ولم تكن - على ندرتها - لهم جميعاً، بل لبعضهم. وبإمكانك أن تمضي بهذه المفارقة الدلالية إلى امتداداتها الناجمة عن المفارقة التصويرية، لترى أن صورة الإقبال التي يرسمها النموذج لرفقة الطريق سرعان ما تنعكس إلى صورة التولي أو الإدبار - أخشى أن أقول الفرار - المقرون بإحباط من يتبع السراب على ظمأ، حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً.

ولا يقلل من حجم هذا الإحباط الناشئ عن علاقة الناس بالزمان ذلك التعليق الشرطى : « وإن سر بعضهم أحيانا »، ولا تلك الصياغة الاحتمالية :

« ربّما تحسن الصنيع لياليه »؛ لأنّ الشاعر قد حدّد أثر هذين - أو أضعفه - حين جعل المسرة مرهونة بالشرط مرة، ومقيدة بالتبويض والحينية مرة أخرى، وكذلك حين جعل الإحسان في إطار الاحتمال الذي تفيده « ربّما » مرة ثالثة، بل لعله قد ألفى هذا الأثر نهائيا بذلك الاستدراك الواضح الحاسم : « ولكن تكدر الإحسانا »، بكل ما يعنيه من قطع الأمل في أن يحسن الزمان إحسانا يخلو من الإساءة أو يصفو من الكدر.

وما لمناه في البيتين الأولين من تبادل مواقع الفاعلية يستمر ملحوظا في البيتين الثالث والرابع، مع فارق أنه كان أولا يتم في نطاق الصدر والعجز من كل بيت، على حين يتم هنا في نطاق البيتين مجتمعين، فالليالي - وهى محصلة مفردات زمنية - تحسن وتكدر، والإنسان بدوره لا يرضى بحوادث الدهر حتى يعينها على غيره، بل وعلى نفسه، وقد توازت المفارقة الناجمة عن هذا التبادل مع مفارقة أخرى على مستوى الصيغة؛ إذ نرى متواليات الماضي في بيتي البداية تفسح المجال في البيت الثالث لمتواليات آنية : تحسن، تكدر، لتعود في البيت الرابع إلى متواليات المضى : لم يرض (و « لم » قلب زمن المضارع إلى الماضي)، أعانه، أعانا. بل إن المفارقة على المستويين المشار إليهما تتساق مع مفارقة دلالية ناتجة عنهما ومواكبة لهما، هى المفارقة بين إحسان الصنيع وتكدير الإحسان، ثم بين النفي والإثبات، أو بين عدم الرضا والإعانة، وهى مفارقة يتدرج طرفها السلبي ابتداء من طبيعة الدهر في خلط المسرة بالإساءة، وانتهاء بتلك المعونة الطوعية التى يبذلها له الإنسان من تلقاء نفسه، ثم هى مفارقة تطرد - إن صح أن فى المفارقة اطرادا - مع ما أنتجته أبيات البداية من دلالات العودة المقهورة والرجاء المخدول.

ومع أن المفارقة فى أحد حديها تعتبر خروجاً على رتبة النظام، فإنها فى حدها الآخر لا تخلو من رعاية للسمات الموقعية التى تدفع إلى اختيار دون آخر، قد يكون هذا الاختيار فى مجال الصيغة، كالتناوب المشار إليه آنفا بين صيغ الماضي وصيغ المضارع، حتى يبلغ هذا التناوب مستقره فى صيغتي الماضي الشاخصتين فى البيت



الخامس : أنبت، ركب، وقد يكون هذا الاختيار في مجال وظيفة الكلمة، كذلك التبادل بين الناس والزمان في الفاعلية، وهو تبادل يبلغ هو الآخر مستقره بتلك المعادلة الصريحة المتوازية في وحداتها ووظائفها :

أنبت ← الزمان ← قناة = ركب ← المرء ← سنانا.

بل إن هذا الاختيار الموقعى يبدق أحيانا إلى حدّ المفاضلة بين رموز لغوية تبدو متساوية الدلالة، وهنا يكون الانتقاء مرهونا - أولا - بالهوامش الدلالية التى تكتسبها الكلمة عبر تاريخها فى الاستعمال ومكانها فى السياق، ومرتبطا - ثانيا - بالبنية الإيقاعية ومدى مواءمتها لهذه اللفظة أو تلك، ومن ثم نرى - مرة أخرى - كيف يتفاعل الشكلان الخارجى والداخلى بحيث يتحول كل منهما إلى الآخر فى حركة تبادلية مستمرة. ولعلّ مما لا يخلو من مغزى فى هذا المقام أن نلاحظ تلك المراوحة بين لفظتى الزمان والدهر، برغم اشتراكهما فى الدلالة المعجمية، فقد استخدمت الأولى فى البيتين الأول والخامس، ليس فقط من باب الانسجام مع الإيقاع، بل لأن دلالتها الحيادية على مطلق الزمن تتواءم تماما مع الاستقلال الموقعى الذى حظيت به فى الحالتين منفصلة وفاعلة، على حين كانت الظلال السلبية لدلالة « الدهر » فى البيت الرابع مكملة لدلالة المضاف « ركب »، بكل ما توحى به تلك الكلمة الأخيرة من صروف وأحداث.



وحتى الآن كانت حركة البنية الشعرية دائرة فى نطاق متواليات فعلية تبادّل الزمان والإنسان فيها موقعى المؤثر والمتأثر، وغير خافٍ أن هذا التبادل ذو دلالة حديثة لا ينقطع توترها بين هذين القطبين، وغير خافٍ أيضا أن صيغة الفعل تعنى الزمان والحدث، وقد كانت من هذا الوجه مناسبة تماما لدلالة التبادل المشار إليه، فهل لنا أن نرتب على هذا الملح ما ينبغى أن يترتب عليه من دقة التوازن

بين بنيتي السطح والعمق، أو بين الشكّلين الخارجى والداخلى؟ ثم ألا يعتبر هذا الملمح - فى الوقت ذاته - ذريعة كافية لتحوّل النموذج إلى المتواليات الاسمية<sup>(١)</sup> حين لم تعد محصلة الزمان والحدث بالنسبة له مناط العلاقات الوحيد؟

إن هذه المتواليات الاسمية تتصدر التركيب الشعرى عبر ثلاثة أبيات متعاقبة، وكل من هذه المتواليات يمثل جملة اسمية كبرى تتولّد منها جملة أو جمل فعلية صغرى، وهذه الجمل الصغرى ترتبط بالجملة الأم فى إطار كل بيت ارتباطاً خبرياً أو شرطياً :

ومراد النفوس أصغر من أن      نتعاضد فيه وأن نتفانى  
غير أن الفتى يلاقى المنايا      كالحات ولا يلاقى الهوانا  
ولو أن الحياة تبقى لحى      لعدنا أضلنا الشجعانا

ففى صدر كل بيت ينهض الاسم مناطاً لتلك العلاقة الخبرية أو الشرطية : مراد، الفتى، الحياة، وتصدّره على هذا النحو يوحى بتحول فى النسق يستتبع بالضرورة تحولا فى علاقاته الداخلية، ولعلّ مما يسترعى الانتباه فى هذا المقام أن جرعة التعبير المباشر فى هذا النسق قد أصبحت ترجع جرعة التعبير بالصورة، ولذلك تفسيره، لأن الموقف هنا لا يخلو من تأمل، ومن استبصار، ومن أحكام قاطعة تُساق فى تراكيب شديدة الاكتناز، فغايات النفوس أهون من أن تكون مجالا للصراع، والإنسان يموت ولا يذلّ، والموت فى نهاية الأمر مورد يستوى لديه الشجعان والجبناء، فإذا تذكّرنا فى هذا الصدد ما يقال من أن التعبير بالصورة يتم فى تناسب طردى مع توهج الشاعر والاستغراق العاطفى، بحيث يميل المبدع إلى

(١) نقصد بالمتوالية هنا Proposition، وهى الصورة الإسنادية للجملة حين تتوالى طبقاً لنظام معين فى اختيار وحدات الإسناد وطريقة ترتيبها، وهو مصطلح سبق إلى استخدامه كل من شومسكى وتزفيتان تودورف، وتبعهما فى استخدامه بعض الدارسين فى المغرب العربى، وإن كانوا قد آثروا لفظ «متالية» فى الدلالة على معنى المصطلح، على حين آثرنا من جانبنا لفظ «متوالية» لحقته النسيية. انظر: محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب - ط ١ - دار العودة - بيروت سنة ١٩٧٩ - ص ١١٣.

اتخاذ ذلك التصوير قناعاً يستتر به كلما غلبه انفعاله<sup>(١)</sup>، استطعنا - من هذا المنطلق - أن نفهم كيف أن تيار الدلالة المباشرة قد ازداد مع ازدياد تأمل الشاعر في معادلة الناس والزمان، حتى أصبحت هذه المعادلة في التحليل الأخير معادلة صريحة بين الحياة والموت.

وبرغم علو النبرة المباشرة في هذا الطور من أطوار النموذج، فإنه لم يُفَضَّ إلى إلغاء التشكيل بالصورة إلغاء تاماً، لسبب بسيط، وهو أن البنية الخارجية - في مرحلة من مراحلها - تكون مهتأة لتُجَنَّ بداخلها بذرة صورية، بالغاً ما بلغ حجمها من الدقة، ومن ثم تصبح دلالة الاشتراك وتعدّد أطراف الصراع، التي توحى بها الصيغة الصرفية «نتعادي»، مدرجةً إلى مستوى آخر من مستويات ذلك الصراع يصل إلى حدّ تنازع البقاء أو تبادل الإفساء: «نتفاني». وعندئذ تغدو الدلالة المباشرة مؤهلة للتحوّل مع بداية البيت التالي إلى دلالة صورية، نبصر فيها أطراف المواجهة وقد آلت إلى هذا النحو:

الفتى ← يلاقى ← المنايا، الفتى ← لا يلاقى ← الهوانا.

إن التبادل في موقعية المفعول في الحالتين يوازيه التبادل في الحدث بين الإثبات والنفي: يلاقى، لا يلاقى، ومع ذلك دعنا نتوقف قليلاً عند الدلالة الهامشية لمحورى الصورة: الفتى، يلاقى؛ فالأول يوحى بزهو الشباب وعنفوان القوة، والثانى يرقى باللقاء إلى درجة الاصطدام، وهكذا تطرح الصورة دلالتها على النحو التفسيري التالى: الفتى يجد القدرة على خوض معركته ضدّ حشد من المنايا الكالحة الشهواء تلقاه منجّمة أو مجتمعة، ولكنه لا يجد القدرة - بل ولا الاستعداد النفسى - لخوض معركة مماثلة مع الهوان فرداً، فالمعركة الأولى محتملة، وإن بدت صعبة، أما الأخرى فأكثر صعوبة، وإن بدت بخلاف ذلك، وصعوبتها هى التى تجعل من

(١) انظر في هذا المعنى:



« التعادى » و « التفانى » أمرين مفهومين، وإن لم يكونا مقبولين على إطلاقهما، فهما في أغلب الأحوال استجابة لأهواء النفوس وتناقضات المنازع، ولكنها - في بعض الأحيان - رفض للهوان، وتحقيق لإنسانية الإنسان، وإن كلفت الرفض والتحقيق في نهاية الأمر حياته ذاتها.

تُرى هل يعتذر المنتهى عن مطامحه حين يذكر « مراد النفوس » واقتالها في سبيله ؟ أتراه يسوّغ خصومته المدوّية مع الناس والزمان، إذ يجعلها مرتبطة برفض المذلة ونفى الهوان ؟ إذا سلّمنا بذلك كان « الفتى » المذكور معادلاً شعرياً لأبي الطيب نفسه، مقاتلاً يخرج من تحت عباءة الشاعر ليتحدث بلسانه وينافح بسيفه، وهو فهم يظل مشروعاً من واقع إبداع الشاعر، ودعنا من واقع حياته، ثم هو فهم مشروع - كذلك - إذا توسّعنا قليلاً فربطناه بثناء مادة الفتاء والفتوة في معجم الشاعر، وفي كثير من الحالات ترد هذه المادة ومشتقاتها مقترنة بنموذج الممدوح، وأكثر منها تلك الحالات التي ترد فيها مقترنة بصورة الشاعر نفسه، صراحة أو إضماراً :

ولربّما طعن الفتى أقرانه بالرأى قبل تطاعن الأقران<sup>(١)</sup>

وإذا الفتى طبح الكلام معرضاً في مجلس، أخذ الكلام اللذ عني<sup>(٢)</sup>

قُضاة تعلم أنّ الفتى الذى ادّخرت لصروف الزمان<sup>(٣)</sup>

ولكن الفتى العربى فيها غريب الوجه واليد واللسان<sup>(٤)</sup>

وربما كان هذا الملمح الذاتى فى دلالة « الفتى » سرّاً من الأسرار التى أفضت إلى إلحاح النموذج على مفارقات الشجاعة والجبن، والخلود والموت، فى البيتين

(١) ديوان أبى الطيب المنتهى - تصحيح مصطفى السقا وآخرين - ج ٤ - ص ١٧٤.

(٢) المصدر السابق - ص ٢٠٦.

(٣) المصدر نفسه - ص ١٨٨.

(٤) المصدر نفسه - ص ٢٥١.

الثامن والتاسع؛ ففيها يتخذ القياس الشرطى ذريعة لتقرير الفكرة بطريقة برهانية قاطعة، وفيها أيضا يتوارى التبادل بين المتواليات الاسمية والفعلية ليصبح مركز الثقل هو ما تكشف عنه تحولات الصفة من نتائج مرفوضة أو مقبولة، فلو بقيت الحياة لتحولت الشجاعة إلى ضلال؛ لأنها تفضى إلى الموت، وهى نتيجة مرفوضة لفساد مقدمتها، ومادام الموت حتماً فإن الجبن يتحول إلى ضرب من العجز؛ لأنه لن يفضى إلى خلود، وهى نتيجة مقبولة؛ لأن الدلالة المضمرة فى الشرط السابق قد رشحتها ومهدت لإحداثها، فضلاً عن صحة مقدمتها فى ذاتها. وهذا يعنى أن تحول الصفات على ذلك النحو يتعلق - طردا وعكسا - بدلالة القياس الشرطى صحة وفسادا، كما أن هذه الدلالة بدورها لا تتم بمعزل عن الوظيفة الأسلوبية ومعطياتها.

ولنقتنع حقا بأن هذه الدلالة لا تحدث معزولة عن المعطيات الأسلوبية، ينبغى أن نضع فى اعتبارنا أن فساد مقدمة القياس الأول إنما تتم فى إطار «لو» التى تفيد الامتناع للامتناع، وأن وظيفة التركيب بهذا قد آلت إلى السلب، برغم ما يبدو فى الظاهر من إيجاب، كما أن صحة مقدمة القياس الثانى قد تمت فى إطار شرط منفى صراحة، يتسلط عليه نفى ضمنى: «بد» فيلغى دلالاته ويتحول بها إلى الإيجاب، برغم ما يبدو فى الظاهر من سلب، وهكذا نرى أنفسنا إزاء مجموعة من تحولات البنية، يواكب بعضها بعضا، ويرفد بعضها بعضا، ويقوم أحدها مسار الآخر بالحذف والإضافة والتعديل.

دلالة المخالفة تلعب هنا دورا لا يستهان به، والتنوع فى معزوفة الموت يغرى الشاعر بالمضى فى نفس الدرب إلى مداه، ومادام الجبن نوعا من العجز، فإن الشجاعة ضرب من القدرة، وهى قدرة لا تستمد أسبابها الأولى من القوة الجسدية بقدر ما تستمدّها من طاقة الإنسان على التأخى مع الواقع والإيمان بحتميته، أى أنها - فى التحليل الأخير - قدرة نفسية لا تتسلط على تغيير طبيعة ما يقع، وإن تسلطت على تغيير مشاعرنا إزاءه، وطريقة استقبالنا له:

كل ما لم يكن من الصعب في الأنفس، سهل فيها إذا هو كانا

فالتقابل الدلالي بين «الصعب» و «السهل»، وتوازيه مع التقابل التركيبي بين أسلوب النفي والإثبات في صدر البيت وعجزه : لم يكن، كانا، ينبغي ألا يصرف أنظارنا عن ملمحين شديدي الأثر في توليد دلالة المركب الشعري. أما الملمح الأول فهو أن «الكون» منفيًا ومثبتًا ليس كونا ناقصا كما قد يتبادر للذهن، بل هو «كون» تام، ومن ثم لا تنصب دلالة على اتصاف الواقع بالصعوبة والسهولة في ذاته، بل تنصب على مجرد عدم الوقوع في الحالة الأولى، ومجرد الوقوع في الحالة الثانية، وعندئذ تبرز أهمية الملمح الآخر الذي أشرنا إليه، نعى دلالة القيد الذي حرص النموذج على ترديده في الحالتين : «في الأنفس، فيها»؛ فهي دلالة تثرى دلالة الملمح الأول وتضيف إليها، حتى يصبح الصعب سهلاً، لا لتطور طراً عليه بالاستئناف أو الإلغاء، بل لمجرد وقوعه، لمجرد أننا مضطرون إلى معاشته والتكيف معه، لمجرد أنه قضاء لا يبق منه جبن ولا تعجل به شجاعة، وهو سهل في النفس وإن كان غير ذلك في حقيقته، ثم هو سهل فيها كحدث كان، وإن صعب عليها كصورة ذهنية لم تكن...

أثرنا بإزاء فكرة الموت ككرة أخرى؟ صحيح أنه لا يُشار إليه هذه المرة صراحة، ولكن هل ثمة ما هو أبلغ في التطابق مع كل هاتيك الإيماءات من الموت؟ وألم يمهّد النموذج لهذه الخاتمة القائمة بالتولّي مع الغصة تارة، وبالتفاني تارة ثانية، وبالموت الصريح تارة ثالثة؟ وإذا اعتبرنا الفكرة نُواة للشكل الداخلي، تُستقَر فيها كل مستويات الأداء متفاعلة، فهل نجد غرابة في أن يفضي كل هذا إلى مثل تلك النهاية المأساوية العابسة، وإن لم تحل - على جهامتها - من مشروعية؟!

لقد تصورت لوهلة أن التعبير قد التوى بالبيت الأخير دون قصد، وتخيلت أن من الأنسب استبدال كلمة «السهل» بكلمة «الصعب» الواردة في صدر البيت،



ورحّت أسوَّغ هذا الاستبدال بما عسى أن يتمخض عنه من أثر التكرار ووضوح الدلالة، ثم عدت فتذكرت ما في المفارقة من إيماءات لا تقل في أهميتها عما في التكرار، هذا فضلاً عن أن وضوح الدلالة لا يعنى بالضرورة - بمنطق اللغة الشعرية - دقة الأداء، وربما كانت رقعة الظلال في هذه اللغة المهيبة العجيبة أكثر عمقا ورحابة وسخاءً من رقعة الضوء<sup>(١)</sup>، وما قراءة الشعر في جوهرها إلا مغامرة مع تلك الظلال.

---

(١) ربما كان هذا هو مبعث انبهار بعض شراح المتنبي بتلك القصيدة، دون تحليل - في الغالب - يستند إلى معطيات النصّ الشعري. اقرأ هذا التعقيب الطريف الذي لخص به البرقوقي رأيه في هذا النموذج: «لعل شيطانه - يعنى المتنبي - ممن كانوا يسترقون السمع، فتلقّ هذه الآيات من ذات الرجوع»، يعنى السواء. انظر شرح البرقوقي على الديوان - ج ٤ - ص ٣٧٢.



## المبحث الثاني

عَنْ ظَوَاهِرِ الصِّيَاغَةِ الشَّعْرِيَّةِ





ربما كان من نافلة القول أن اللغة الشعرية تتميز بالتوتر الدائم بين الثابت والمتغير من وسائل الصياغة، بين الموروث من تقاليد النظم الشعري والمضاف إلى هذه التقاليد، مما تتمخض عنه عبقرية المبدع وطريقته الخاصة في التعامل مع أدواته، ومن حصاد هذا التوتر ينمو المذخور من أعراف اللغة الشعرية ومناهجها في الأداء، ويبدو المبدع كما لو كان يتجاوز حدود هذا المذخور، على حين أنه يمتد بها ويثيرها، كما تبدو بصماته التعبيرية الخاصة وكأنها صدع في جدار اللغة الشعرية، على حين أنها إعادة لبناء هذه اللغة، ومحاولة لاستئناف تشكيلها في نسق صياغى جديد.

قُطبا التوتر في هذه الحالة يتجليان في وضع المبدع إزاء - ولا نقول في مواجهة - تقاليده، غير أن هذا وحده لا يمثل سوى الوجه الظاهر من العملية الإبداعية، لأن هذا المبدع ذاته لا يركن إلى نمط أدائي ثابت في كل أعماله، بالغاً ما بلغ هذا النمط من التفرد والخصوصية، وهو قد يطمئن إلى وسائله في عمل، ثم يجد هذه الوسائل نفسها غير مقنعة في عمل آخر، ومن ثم يظل في حالة جدل مستمر مع أدواته؛ يستبقى منها ويحذف، ويضيف ويغير، وكأن لم يكف عيب الحوار مع التقاليد الشعرية، حتى يقرن إليه مشقة الحوار مع النفس، والمراجعة الدءوب لوسائله مع مستهل كل تجربة جديدة، وكأنه - أيضا - لم يُفد عما سبقها من تجارب، إلا ما عسى أن يكون قد أفاده ت. س. إليوت حين علق على مثل هذا الجدل الإبداعي في نبرة لا تخلو من المראה: «لم يتعلم المرء إلا انتقاء خير الكلام للشيء الذي لم تُعدّ ثمة ضرورة لقوله، أو بالطريقة التي لم يعد ميّالا لقوله بها»<sup>(١)</sup>.

غير أن هذا الجدل الإبداعي بوجهيه: بين المبدع وتقاليده، ثم بين المبدع وذاته، لا ينتهى - ولا ينبغي له أن ينتهى - بالرفض الكامل لكل ما تحقق غير مسيرة التطور الأدبي من قيم جمالية وصياغية؛ لأن هذا الرفض المطلق يعنى عقم

(١) انظر: م. ل. روزنتال - شعراء المدرسة الحديثة - ترجمة جميل الحسنى - نشر المكتبة الأهلية -

بيروت سنة ١٩٦٣ - ص ١٤٣

المحاولة الإبداعية من أساسها، يعنى الحكم عليها بأن تبقى رهنا بفردية صاحبها؛ ضرورة افتقارها إلى الحد الأدنى من المواضعة، وعجزها عن تحقيق التلاقى بين من يرسل العمل الأدبي ومن يستقبله، وهو التلاقى الذى لا بد منه فى كل عملية أدبية تبلغ غايتها، وهكذا يظل مطلب الفنان فى الوصول إلى التفرد المطلق محض محاولة؛ « إذ بمجرد أن يتحقق تتفى إمكانية التواصل، يخرج من اللغة، ولا بد من محاولة التفرد عبر اللغة المشتركة. واللغة قوانين وأصول وتراث ثقافى يحمل موقفا من الكون، ويعكس علاقات إنسانية معينة وتصنيفا للأشياء. لذلك فإن الإبداع معركة داخل ساحة اللغة والموروث، محاولة للقفز بعيدا، لقسر اللغة على التجدد»<sup>(١)</sup>.

وإذن تبقى حركة الحوار بين المبدع والتقاليد، من ناحية، وبين المبدع وقيمه الخاصة، من ناحية أخرى، محكومة بمنطق هذه التقاليد والقيم، فهى - أى تلك الحركة - تحذف منها - أى من تلك التقاليد - وتضيف إليها، وهى تستبقى منها وتطرح، وفى كل الحالات يظل الباقي هو الأساس، كما يصبح المطروح بدوره مقيسا فى موقعه وظروفه بالمطروح منه، ومن جملة عناصر الإيجاب والسلب تتبلور أصالة الشاعر، ويعلو صوته الخاص، موحيا بحجم المعاناة التى كابدها وهو يصطفى عناصر هذا الصوت ونبراته المميزة.

وقد كان المتنبي - بشهادة شعره - ممن يعرفون هذه المعاناة ويعتبرونها شرطا أوليا للأصالة الشعرية، فالشاعر الحق «يفتش عن الكلام»، بكل ما يومئ إليه هذا التعبير من محاسبة الذات ومراجعة الوسائل، أما أصحاب الطريق السهل فيقنعون بالإغارة على أسلاب هذه المعركة الإبداعية:

ولكنه طال الطريق، ولم أزل أفتش عن هذا الكلام وينهب<sup>(٢)</sup>

(١) انظر: د. خالدة سعيد - حركية الإبداع، دراسات فى الأدب العربى الحديث - دار العودة -

بيروت سنة ١٩٧٩ - ص ١٣.

(٢) ديوان أبى الطيب بشرح أبى البقاء العكبرى - دار المعرفة - بيروت سنة ١٩٧٨ - ج ١ ص ١٨٧.



والشعر في الحالة الأولى حكمة تجلو الحقيقة في أوضح صورة، وهو نتاج ملكة صقلها العلم ورفدتها المعرفة، على حين أنه في الحالة الثانية أقرب إلى التخليط والهذيان، فهو إفراز مريض لا يصدر بطبيعته إلا عن تصوّر مريض :

إِنَّ بَعْضاً مِنَ الْقَرِيضِ هَذَا لَيْسَ شَيْئاً، وَبَعْضُهُ أَحْكَامٌ  
مِنْهُ مَا يَجْلِبُ الْبَرَاءَةَ وَالْفَضْلُ مِنْهُ مَا يَجْلِبُ الْبِرْسَامَ<sup>(١)</sup>

وتعظم المفارقة بين الحالتين، حتى يستغرق الأدعياء كل أبعاد الساحة الشعرية بالزعم، على حين يستوعبها الشاعر وحده بحق الإبداع :

خَلِيلِي إِنِّي لَا أَرَى غَيْرَ شَاعِرٍ فَلَمْ مِنْهُمْ الدَّعْوَى وَمَنَى الْقَصَائِدَ<sup>(٢)</sup>

ويزداد اقتناعك بهذه المفارقة حين تتأمل دلالة العموم التي يلدها نفى النفس في الشطر الأول من البيت، ودلالة القصر التي يفيدها اقتران « الدعوى » بأداة التعريف، ودلالة الحصر التي يؤول إليها تقديم الجار والمجرور في جملة الشطر الثاني، ثم حين تقرن بين هذا جميعه وقوله :

أَنَا السَّابِقُ الْهَادِي إِلَى مَا أَقُولُهُ إِذِ الْقَوْلُ قَبْلَ الْقَائِلِينَ مَقُولٌ<sup>(٣)</sup>

أو قوله في خطاب سيف الدولة :

أَجْزَنِي إِذَا أُنْشِدْتَ شِعْرًا فَإِنَّمَا بِشِعْرِي أَتَاكَ الْمَادِحُونَ مِرْدُّدًا  
وَدَعْ كُلَّ صَوْتٍ غَيْرَ صَوْتِي، فَإِنِّي أَنَا الصَّائِحُ الْمَحْكِيُّ، وَالْآخِرُ الصَّدَى<sup>(٤)</sup>

فلمن شاء أن يستنبط من هذا طبيعة الصلة بين المتنبي وشعراء عصره، وضراوة المزاحمة بينه وبين أقرانه في ذلك الزمان، وما أكثرهم، ولن شاء أن يضيف

(١) المصدر السابق - ج ٤ - ص ١٠١

(٢) المصدر السابق - ج ١ - ص ٢٧١

(٣) المصدر نفسه - ج ٣ - ص ١٠٨

(٤) المصدر نفسه - ج ١ - ص ٢٩١

إلى هذا وذاك تنمية الشاعر لمعنى الإغارة التي كانت فيما مضى «نهباً»، ثم تحولت في النموذج الأخير إلى «ترداد»، ولكنك، من منظور آخر، ستجد الشاعر شديد الإلحاح على فكرة المفارقة بين الأصل والتقليد، بين الصوت والصدى، بين من يُحاكى ومن يحاكى، بل ستجده يلجأ في الإلحاح على هذه الفكرة إلى نحو من تلك الوسائل الصياغية التي ألحنا إليها، كالقصر: «فإنما بشعري أتاك المادحون، فإنني أنا الصائح المحكى»، والتعميم: «ودع كل صوت، والآخر الصدى»، الأول في تقرير العلاقة الموجبة بينه وبين الشعر، والثاني في تقرير العلاقة السالبة بين الشعر وأدعيائه.

وملمح الأصالة الذي يحرص أبو الطيب على أن يجعل منه قرينا لصوته الشعري الخاص، لا يفتأ يطالعنا كلما كان المقام مقام تصوير لسمات الذات المبدعة، أو مقام موازنة بينها وبين الشاعرية المدعاة، بغية الخلوص من هذه الموازنة إلى رجحان كفة الأولى وهبوط قيمة الثانية، وربما كان هذا الملمح بكل ما يعنيه من خصوصية المبدع - ولا نقول تفرده - هو الذي جعل صورة «الجواد» - نعني النجيب من الخيل - ومشتقاتها من أكثر الدوائر التصويرية ذيوعا في نتاج المتنبي، فللخيل عراققتها في الموروث العربي، ولهذه العراقة آياتها من تمحض النسب ونقاء السلالة وتميز النوع؛ ومن ثم كانت هذه الصورة بظلالها التراثية أوفق ما تكون للإيجاء بمواصفات الشاعر الحق، كما كانت بتنويعاتها الأسلوبية مجالا لدلالات إضافية يملؤها تلون الأداء واختلاف الطريقة. فهي تارة إيماء خفي يقنع في الإشارة إلى سبق الجواد بذكر ما يخلفه سبق من غبار، وكأن من يسبقونه لا يسبقونه على الحقيقة، بل يسبقون أثرا منه :

إذا شاء أن يلهو بلحية أحرق أراه غباري، ثم قال له الحق<sup>(١)</sup>

وهي تارة ثانية تصریح مرتفع النبرة، يتخذ من سهيل الخيل قناعا لصوت

(١) نفسه - ج ٢ - ص ٣١٤.

الشاعر، على حين يصبح « النهاق » - وليس هو من شيم الجياد - قناعاً لأصوات الآخرين، مع ما ينتجه التقابل بين القناعين من طاقة احتجاجية مبعثها ما تحمله الصورة من قياس ضمنى :

لَمْ تَزَلْ تَسْمَعِ الْمَدِيحَ      وَلَكِنْ صَهِيلَ الْجِيَادِ غَيْرَ النَّهَاقِ<sup>(١)</sup>

وتارة ثالثة تتسع حواشي الصورة وتمتد ذيولها، حتى يتبادل « الجواد الشاعر » مع « الجواد الفارس »، وتنزوى - ولا نقول تختفى - صورة النموذج القائل حين تزامنها صورة النموذج المقاتل، دون أن تنفى الثانية الأولى أو تستبعدا تماماً، فعاناة الفنان في ساحة الكلمات صراع لا يقل في ضراوته عن صراع المحارب في حومة الوغى، وكلاهما في مظهره الصورى لا يزال جواداً :

يَقُولُ لِي الطَّيِّبُ أَكَلْتُ شَيْئًا      وَدَاوُكُ فِي شَرَابِكَ وَالطَّعَامُ  
وَمَا فِي طَبِّهِ أَنَّى جَوَادُ      أَضَرَّ بِجَسْمِهِ طُولُ الْجَمَامِ  
تَعَوَّدَ أَنْ يَغْبِرَ فِي السَّرَايَا      وَيَدْخُلُ مِنْ قَتَامٍ فِي قَتَامِ  
فَأَمْسِكَ لَا يُطَالُ لَهُ فِرْعَى      وَلَا هُوَ فِي الْعَلِيقِ وَلَا اللَّجَامِ<sup>(٢)</sup>

وقد يملكنا العجب لأننا - بخلاف عادة المتنبي في تشكيل هذه الصورة - إزاء جواد كسير مضرور، وقد نذهب فنلتبس تفسيراً لذلك في قسوة الفترة التي قضاهما الشاعر في رحاب كافور، والتي نظم خلالها تلك القصيدة التي اجتزاناً منها بهذه الأبيات، بيد أنه يظل واضحاً في الحالتين أن بناء الصورة ذاته قد سوَّغ ذلك الانكسار، حين جعله مرهوناً بصيغ المبنى للمجهول في البيت الأخير، فهذا الجواد لم يقعد بذاته، وإنما قيّده قوة لا قبل له بها؛ فلا هو في فسحة من رباطه حتى يرعى، ولا هو في السفر حتى يعتلف مما في مخلاته من زاد، ولا هو في اللجام حتى يتهيأ لما تنهيا له الخيل من شئون. ويمكنك - دون عنت - أن تتدرج من هذا البناء

(١) المصدر نفسه - ص ٣٧١

(٢) المصدر نفسه ج ٤ - ص ١٤٨



إلى دلالة الثانية، لتبين أنك إزاء فارس - أو جواد، فلا فرق - محاصر، لا هو قانع بما بين يديه حتى يقيم، ولا هو في حلّ من أمره حتى يرحل.

ولسنا نريد أن نسترسل الآن في تعقب الدوائر التصويرية التي كلف المتنبي بالإلحاح عليها ومراجعتها عبر العديد من قصائده، فلذلك مقام آخر من هذه الدراسة، وما أردنا بما قدمناه إلا أن نشير إلى أمرين، أولهما تصور الشاعر لفكرة الإبداع وما تقتضيه من عبء الريادة، وخصوصية الصوت، وتميز الأداء، وثانيهما تقييد هذه المقتضيات جميعاً بمنطق الأصالة، بكل ما تعنيه هذه الأصالة من خلوص الجوهر ونفى الزيف، وإبقاء ما تصح قيمته مع البقاء، ورفض «ما لم تعد حاجة إلى قوله»، حتى تتمخض عن حركة المبدع بين الإيجاب والسلب وقائع صياغية، تنتقل بالتردد والمعاودة إلى حيث تصبح ظواهر، وترقى بهما حتى تتحول إلى عرف فني لا ينقصه التجدد والثبات معاً.

وعلى كثرة هذه الوقائع الصياغية التي تكتسب بحكم الإلحاح قوة الظواهر الأسلوبية، فإننا في مراجعتنا لشعر المتنبي مضطرون إلى القناعة بأبرز تجلياتها، وبخاصة تلك التجليات التي تجعل من هذا الشعر - حسباً حاول صاحبه - صوتاً أصيل النبرة، قد تتنوع درجاته، وتتعدد طبقاته، ولكنه التنوع الذي يسهم في وحدة عالمه البنائي الخاص.

ولعل أول ما يضافحنا من هذه التجليات ظاهرة الخطاب في مطلع القصيدة، وبخاصة في قصيدة المدح، حيث يكون الطرف المستقبل في عملية الخطاب هو المدح نفسه، وهي ظاهرة تطالعنا في كثير من نماذج المادة الشعرية التي يمثلها تراث المتنبي، فهي تطالعنا - على سبيل المثال لا الحصر - في مستهل تهنئته لكافور (ج ١ من ديوانه - ص ٣٢)، وفي صدر قصيدته الموجهة إلى سيف الدولة حين ظفر ببني كلاب (ج ١ - ص ١٧٥)، كما تطالعنا في مفتحات قصائده التي تحتل الصفحات ٨٦، ٩٢، ٩٧، ١٠٠ (ج ٢ من ديوانه)، والصفحات ٢٤٢، ٢٦٣،

٢٩٤ (ج ٤ من ديوانه)<sup>(١)</sup>. وصحيح أنها في كل مرة تتشكل في إطار أسلوب جديد، محكوم بالبنية الكلية للقصيدة، ولكننا، ومع اختلاف هذه التشكيلات، نلاحظ أنها ترد - حين ترد - بديلة للمقدمة التقليدية، إذ يقتحم الشاعر تجربته مباشرة، جاعلا من العلاقة الحميمة التي تلدها صيغة الخطاب مدخلا تعويضيا، ينهض بما تنهض به العناصر الغزلية والطلبية، في المقدمة.

ومن أبرز ما يستوقف النظر في صياغة هذه الظاهرة اقترانها أسلوبيا بصيغ الدعاء، وما يقتضيه هذا الاقتران من التركيز على أبنية المتواليات الفعلية، باعتبارها من أكثر الأبنية مواءمة للدلالة الدعاء. اقرأ في مطلع إحدى مندائحه لسيف الدولة :

سُرَّ حَيْثُ شَتَّ يَحُلُّهُ النَّوَارُ	وأراد فيكَ مرادك المقدارُ
وَإِذَا ازْتَحَلَّتْ فَشِيعَتُكَ سَلَامَةٌ	حيث اتجهتْ وَدِيْمَةٌ مِذْرَارُ
وَأَرَاكَ دَهْرُكَ مَا تَحَاوَلُ فِي الْعِدَا	حتى كَانَ صُرُوفُهُ أَنْصَارُ
وَصَدْرَتْ أَغْنَمٌ صَادِرٌ عَنْ مَوْرَدٍ	مرفوعةٌ لِقُدُومِكَ الْأَبْصَارُ
أَنْتَ الَّذِي يَجْجَعُ الزَّمَانُ بِذِكْرِهِ	وتزَيَّنَتْ بِحَدِيثِهِ الْأَسْمَارُ <sup>(٢)</sup>

فستجد أن الخطاب قد لُفَّ لُفًّا في تضاعيف متواليات فعلية اكتسبت فيها صيغ الماضي - بسياق الدعاء - دلالة طلبية، هي أبلغ في تحقق ما يُدعى به من الصيغ الطلبية المباشرة، حيث تشير إلى أنه لم يعد في دائرة المرجو، بل أصبح في حكم الواقع، وفيما عدا صيغتي الأمر والمضارع في الشطرة الأولى من البيت الأول، فإنك تلاحظ أن صيغ الماضي لم تتخلف، وإن اختلفت معطياتها : أراد فيكَ مرادك المقدار، شيعتك سلامة حيث اتجهت، أراك دهرُك ما تحاول، صدرت أغنم صادر، ثم إنها جميعا مستقطبة بين اتجاهي حركة متعاكسين، اتجاه الرحيل أو المغادرة :

(١) المصدر والطبعة المشار إليهما فيما سبق.

(٢) المصدر السابق - ج ٢ - ص ٨٦.

سر حيث شئت، وإذا ارتحلت...، واتجاه العودة أو الصُّدْر، وبين هذين الاتجاهين ينهض تحول دلالات المضي إلى دعاء بدور التعويذة أو الرقيا الشعرية، حتى لكأننا إزاء محاولة بالكلمات للسيطرة على قوى الطبيعة وتحريكها والتأثير فيها، وليس محض مصادفة أن يتواكب السير وحلول النّوار، وأن يتواكب الرحيل وانهمار المطر، بكل ما يعنيه هذا التواكب من ترادف المخاطب - المدح والخصب في مخيلة الشاعر، كما أنه ليس محض مصادفة أن يكون انكسار المتواليات الفعلية، وتصدير البيت الأخير بضمير الخطاب المنفصل (أنت الذي...)، إيذانا بتحول الدلالة الدعائية الطلبية، إلى دلالة إخبارية، تثبت الصفات ولا تقترحها، وتقرررها ولا تستحدثها، بغض النظر عما في هذا التقرير من مقادير الحقيقة والادّعاء.

لقد سبق أن افترضنا نوعا من الارتباط بين مستوى الخطاب وما عسى أن يومئ إليه من إشعار بالعلاقة الحميمة بين من يرسل الخطاب ومن يستقبله، ونضيف هنا أن تلك الدلالة ذاتها يمكن أن تفسر بعض اللوازم التعبيرية التي تحفّ بهذا المستوى أو تتفرع عنه، ومن تلك اللوازم أساليب النداء والصيغ الإنشائية على وجه الخصوص، فحيثما يكون المقام مقام خطاب تلمس التركيز على هذه الأساليب والصيغ، كما تلمس الحرص على تقليبها عبر سياقات مختلفة، بغية تحقيق نفس الإيماءة أو قريب منها. لنقرأ بعض خطابات له لسيف الدولة، ولنتنبه - بخاصة - إلى التفاف الخطاب بتلك اللوازم المشار إليها، منجّمة أو مجتمعة :

يامن يعزّ على الأعزّة جاره      ويذلّ من سطواته الجبار  
كن حيث شئت، فما تحول تنوّة      دون اللقاء ولا يشط مزار<sup>(١)</sup>

\* \* \*

دواليك يا سيفها دولة      وأمرك ياخير من يأمر<sup>(٢)</sup>

\* \* \*

(١) المصدر السابق - ص ٨٧-٨٨.

(٢) المصدر نفسه - ص ٩٣.



رَوَيْدَكَ أَيُّهَا الْمَلِكُ الْجَلِيلُ      تَأَيَّ وَعُودَهُ مِمَّا تُنِيلُ  
وَجُودَكَ بِالْمَقَامِ وَلَوْ قَلِيلًا      فَمَا فِيمَا تَجُودُ بِهِ قَلِيلٌ<sup>(١)</sup>

\* \* \*

إِنْ يَكُنْ صَبْرُ ذِي الرِّزْيَةِ فَضْلًا      فَكُنِ الْأَفْضَلَ الْأَعَزَّ الْأَجَلًا  
أَنْتَ يَا فَوْقَ أَنْ تُعْزَى عَنْ الْأَحْ      بَابُ، فَوْقَ الَّذِي يَعْزِيكَ عَقْلًا

\* \* \*

يَا مَلِيكَ الْوَرَى الْمَفْرُقَ نَحْيًا      وَمِمَّا تَأْتِيهِمْ، وَعِزًّا وَذُلًا

\* \* \*

أَيُّهَا الْبَاهِرُ الْعَقُولَ فَمَا يُدْرِكُ وَصْفَ      فَمَا، أَنْعَبْتَ فِكْرِي، فَمَهْلًا<sup>(٢)</sup>

فتجليات الخطاب في هذه النماذج - كما يتضح من الإشارات الخطية المرفقة -  
تقترن بالصيغ الإنشائية، من ناحية، وبأساليب النداء، من ناحية أخرى، وهذا  
الملح بدوره يفضي بنا إلى ملمح جديد، فما دام الحديث قد تطرق إلى أساليب  
النداء ودلالاتها، فإن تنمة هذا الحديث تقضي علينا الالتفات إلى حلقة الصفات التي  
تدور في إطارها تلك الأساليب؛ ففي موطن القلب من هذه الحلقة يأتي النداء  
بالملك، صراحة، أو بالمعنى: «يا أيها الملك الغاني بتسمية في الشرق والغرب، عن  
وصف وتلقب، يا ملك الأملاك طرًا، يا أصيد الصيد، يا ملك الملوك ولا  
أحاشي، أيها الملك الجليل، يا ملك الورى...»

وعلى إطار هذه الحلقة تتوزع جملة من الصفات التي ترتد إلى تلك الصفة الأم  
ارتداد الفرع إلى أصله، كالكرم، والشجاعة، والعدل، ورجاحة العقل، وأصالة  
النسب، وجميعها صفات كانت من أقاليم الملح في تراث الشعر العربي القديم<sup>(٣)</sup>،

(١) المصدر السابق - ج ٣ - ص ٣.

(٢) المصدر نفسه - صفحات ١٢٣، ١٢٢، ١٣٣.

(٣) أثرت روافد النقد الأرسطي في تقنين هذه الصفات ومشتقاتها في النقد العربي القديم، باعتبارها  
دعائم لموقف الملح. انظر كتاب «الخطابة» لأرسطو - ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي - بغداد سنة ١٩٨٠م  
- ص ٦٤.

وجميعها أيضا فضائل معنوية ونفسية، باستثناء قلة من الحالات تلوّن فيها المنادى بمعطيات الخواص، وبالذات تلك الحالات التي كان النداء فيها موجها إلى كافور. وهكذا يمكن من باب التقريب، والعزوف عن الإطناب، أن نتصور تجليات النداء ودلالاته في ضوء البيان التالي<sup>(١)</sup> :

الملك والسطوة	يا أيها الملك الغاني بتسمية عن وصف وتلقيب، يا ملك الأملاك طراء، يا أصيد الصيد، يا ملك الملوك ولاأحاشي، أيها الملك الجليل، يا ملك الورى
الشجاعة	يا من يعزّ على الأعزة جاره، أيها السيف الذى لست مغمدا، دوايك يا سيفها دولة، معقل فى البراز
السخاء	ياأكرم الأكرمين، يا بحر البحور، أيها البواسع الفناء، يا ذا الذى يهب الجزيل.
العقل	يا مُزيل الظلام عنى، يا فوق أن تعزّى، أيها الباهر العقول، يا أعدل الناس.
معطيات حسية	يا رجاء العيون، روضى يوم شربى، أبا المسك ذا الوجه الذى كنت تائقا إليه، أبا كل طيب لا أبا المسك وحده..

والمادة التى اعتمد عليها هذا البيان تتوزع عبر ثلاث عشرة قصيدة من شعر المتنبي، وهى تكفى للإقناع بأن أكثر صفات المنادى دوراننا هى تلك التى تتعلق

(١) تراجع النماذج الكاملة لأصول المقتبسات التى يتضمنها هذا البيان فى الجزء الأول من ديوان الشاعر، صفحات : ٣٦، ١٧٦، ١٨٢، والجزء الثانى، صفحات : ٩٣، ١٧٥، ١٨١، ٢١١، ٣٣٩، ٣٦٨، والجزء الثالث، صفحات : ٣، ١٢٣، ١٣٢، ١٣٣، ٣٦٦، ٣٧٠، ٣٩٢، والجزء الرابع ص ٢٨٩.

بالمُلك والسطوة، أما بقية الصفات فقد تفرقت - بالتساوى تقريبا - بين أمهات الفضائل المعنوية الممدوح بها، كالشجاعة والسخاء والعقل، وهى فضائل لا يكتمل معنى الملك إلا باكتمالها. وقليل من هذه الصفات هو الذى يدور حول معطيات حسية.

ومثل هذا التقريب لا يتضمن - بطبيعة الحال - أحاديث الذات أو مناجيات القلب، تلك التى ترد عادة فى بعض افتتاحيات المتنبي، كما لا يتضمن تلك الحالات التى يتوجه فيها البنداء إلى المنادى باسمه الصريح؛ لأنه ليس من شأن الأعلام فى تلك الحالات أن تتمخض عن دلالة، وإنما هذا من شأن الصفات وما يرتبط بها أو يدل عليها من المعانى والأفعال والإضافات التركيبية.

ومن الملامح الصياغية التى تستوقف النظر فى شعر أبي الطيب ظاهرة التصغير. قد يكون لهذه الظاهرة جذورها - من الناحية النفسية - فيما اتسم به تكوين المتنبي من إحساس بالعظمة وتوكيد الذات، وقد تكون لها - أيضا - وشائج بموقفه من خصومه ومنافسيه على الصدارة الشعرية، غير أننا، وبغض النظر عن هذا التفسير أو ذاك، لا نتصور هذه الظاهرة على حقيقتها إلا إذا وضعناها فى مقابل تلك القسّمات الملحمية التى تتركب منها صورة المبدع عبر شعره، وهى صورة تتعدد فيها وجوه الكمال بتعدد زوايا الرؤية، فقد تنظر من إحداها فيطل عليك وجه الفارس الكامل، وقد تنظر من أخرى فيطالعك وجه الشاعر الكامل، وقد يتوارى هذا وذاك ليتجلى مكانهما وجه الإنسان الكامل بنفسه وإن حاربت الظروف. ولا شك أن تواتر وجوه المثال واتساع آمادها على هذا النحو قد يفضي - أحيانا - إلى تكوين صورة معكوسة فيما يتعلق بالآخرين، بحيث تبدو وجوههم - فى حدة الشاعر - أصغر قليلا، أو شائهة إلى حد ما، أو مموهة ببعض ظلال العتمة والتحريف.

والتصغير تغيير مخصوص فى بنية الكلمة، وهو من هذه الوجهة تحوّل صرفى محض، ولكنه من وجهة أخرى يعتبر وصفا فى المعنى، ومن هنا تأثيره فى الدلالة

الجزئية للكلمة، ثم في الدلالة الكلية للنسق اللغوي، وهما الأمران اللذان استوجبا دراسته ضمن الظواهر الأسلوبية.

ولعل مما يسترعى الاهتمام أنه برغم تنوع الوظائف الدلالية التي ينهض بها التصغير كتحقير شأن الشيء أو تقليل كميته أو تقريب زمانه أو مكانه أو منزلته<sup>(١)</sup>، نرى أن أكثر هذه الوظائف دورانا في إبداع المتنبي تلك التي تقصد إلى تحقير الشيء أو التهوين من شأنه، وفي تلك الحالة نرى المواءمة كاملة بين وظيفة الصيغة (التصغير) ووظيفة النسق الشعري، باعتبار الأولى إحدى لبنات الثانية ومقدمة من مقدماتها، فحين يكون المقام مقام مواجهة مع فرد بعينه ترى التصغير يتناول اسم ذلك الفرد، بحيث يتولى السياق تسويق ذلك التصغير وتوفير السمات الهجائية التي تبرره وتضفي عليه قدرا من الإقناع والمنطقية:

أولى اللثام كُؤَيْفِر بِمَعْدَرَةٍ  
في كل لؤم، وبعض العذر تفنيد  
وذاك أن الفُحْصول البيض عاجزة  
عن الجميل، فكيف الخِصْية السود<sup>(٢)</sup>

فالتصغير هنا عنصر من عناصر الدلالة الهجائية التي تمخض عنها تكرار مادة «اللؤم» في البيت الأول، ثم القياس البرهاني المضمّر في البيت الثاني، وفي كليهما ما يجعل العلم المصغر حريّا بما أسبغ عليه من مهانة وصغار.

وحين تكون المواجهة مع نمط تجمع بين أفرادهِ صفة مشتركة، ترى التصغير ينصرف إلى هذه الصفة دون تحديد لما صدقاتها، وقد تضاف إليها في هذه الحالة بعض النعوت السلبية التي تسهم في خلق المناخ الهجائي المقصود:

(١) لوظائف التصغير وصيغته يراجع: أحمد الحمالوى - شذا العرف في فن الصرف - الطبعة الثامنة

عشرة - مصر سنة ١٩٧١ - ص ١١٧

(٢) ديوان أبي الطيب المتنبي - ج ٢ - ص ٤٦



أذا الجود أعط الناس ما أنت مالك      ولا تعطين الناس ما أنا قائل  
أفي كل يوم تحت ضيبي شؤيعر      ضعيف يقاويني ، قصير يطاول  
لسان بنطق صامت عنه عادل      وقلبي بصمتي ضاحك منه هازل<sup>(١)</sup>

« فالضعف » و « القصر » يكشفان بعض سمات هذه الشاعرية الصبغية المزعومة ، ويبقى لتلك الأخيرة من دلالة العموم ما يستوعب - بشمول الصفة - هذا النمط من زعانف الشعر، دون تسمية أو تخصيص.

وقد يتسع نطاق موضوع التصغير حتى يستغرق أهل « هذا الزمان » جميعا :  
أذم إلى هذا الزمان أهيلك      فأعلمهم قدم وأحزمهم وغد<sup>(٢)</sup>

وحتى تصبح العلاقة بين المبدع وأهل عصره علاقة تناقض لا يلتق طرفاه إلا لقاء الأضداد، ولا يبصر ثانيهما في أولهما من عناصر السلب إلا ما هو في حقيقته من عناصر الإيجاب، وسواء أكان التواء الرؤية على هذا النحو ناجما عن سوء النية أم سوء الفهم، فإنه في الحالتين ليس محسوبا على الشاعر، بقدر ما هو محسوب له :

وإذا أتتك مذمتي من ناقص      فهي الشهادة لي بآئي كامل  
من لي بفهم أهيل عصر يدعى      أن يحسب الهندي فيهم باقل<sup>(٣)</sup>

لكأن المواجهة هنا بين الشاعر وأهل عصرة جملة، فباقل، هذا الذي تحول بفعل السخرية إلى حيث أصبح حجة في الحساب و المقدرة الذهنية، هو مثال للفهامة والعجز والحصار، فإذا كانوا قد ضلوا في قيمته فكيف تطلب منهم الإصابة في قيمة الشاعر؟ بل كيف يُرجى منهم تمييز الجاهل من العالم والناقص من الفاضل؟

(١) المصدر السابق - ج ٣ - ص ١١٧

(٢) المصدر نفسه - ج ١ - ص ٣٧٤

(٣) المصدر نفسه - ج ٣ - ص ٢٦٠

وتنهض أساليب الشرط في شعر المتنبي بوظائف لا تقل في قيمتها عما عداها من الظواهر الأسلوبية، وبغض النظر عن تنوع الأدوات التي تنصدر تلك الأساليب، طبقاً لتنوع الدلالة من جهة، واختلاف مقتضيات الإيقاع من جهة أخرى، فإن هذه الأساليب في جملتها تهيم للبنية الشعرية ميزتين جوهريتين، الأولى : انسجام النسق وتعاقب صورة بحكم ما في معمار هذه الأساليب من تكرار، والأخرى : توتر هذا النسق باعتبار ما يتشكل بهذا المعمار من مادة، وما يؤديه في العمل الشعري من وظيفة. قد تقرأ في مدح هارون بن عبد العزيز الكاتب :

فإذا سئلتَ فلا لأنك مُحجوج      وإذا كُتِمتَ وشت بكِ الآلاءُ  
وإذا مُدِحتَ فلا لتكسب رفعة      للشاكرين على الإله ثناءً  
وإذا مُطِرتَ فلا لأنك مجذب      يُسقى الخصب ومُطر الدأماء<sup>(١)</sup>

فيستوقفك تعاقب أساليب الشرط على نحو لا يكاد يتغير : إذا + فعل الشرط الماضي + تاء الفاعل المخاطب، ولكنك عند القراءة الثانية تلمس عددا من التحولات التي لا بد أن تفضي إلى مثل هذا التغير، فبالإضافة إلى اختلاف الأفعال المشروطة مادة ودلالة، تجد أن الشرط الأول (فإذا سئلت) قد أجيب عنه بالسلب، اعتماداً على مفهوم المخالفة، على حين أن الشرط الثاني (وإذا كتبت) قد أجيب عنه بالإيجاب، أما الشرط في البيتين الثاني والثالث فقد أجيب عنه بالسلب كذلك، ولكنه اختلف أيضاً، لتعقيب السلب بجملة احتجاجية توضح مفهوم المخالفة وتبرهن عليه؛ فالمديح لا يزيد الممدوح رفعة بقدر ما يرتد بعائده إلى المادح، كما يرتد شكر الخالق بثوابه إلى الشاكر، والمطر ليس تعبيراً عن حاجة الممدوح أو إجدابه، بدليل أن الخصب من الأرض يستقبل المطر دون أن تكون به حاجة إليه، وأن البحر ينال من هذا المطر مع كثرة مائه.

ودلالة الاحتجاج التي أفضى إليها الشرط في هذا النموذج. نقودنا إلى ملحظ

آخر، ذلك أن كثرة من أساليب الشرط في إبداع المتنبي تكاد تستقطبها وظيفتان كبيرتان : إحداهما احتجاجية، يقوم فيها توالى الأقيسة الظاهرة والمضمرة بالبرهنة على الدلالة وإقناعنا بها، والأخرى استقصائية، ينهض فيها هذا التوالى باستيفاء الحالات، وتوازن الأقسام، بحيث يخيل إليك أن هذا التوازن يمتد عبر كل مستويات البنية الشعرية امتداداً رأسياً، مساوفاً بين الإيقاع والتركيب والدلالة. ولكي لا يكون حديثنا تهوياً في الفراغ، دعنا نقرأ نماذج هاتين المجموعتين «أ»، «ب» من أساليب الشرط، قراءة مقارنة :

أ، أ =	فإن تكن خُلِقْتُ أنثى لقد خُلِقْتُ	كريمةٌ غير أنثى العقل والحسب
	وإن تكن تغلب الغلباء عنصرها	فإن في الخمر معنى ليس في العنب <sup>(١)</sup>
أ ب =	إذا اعتاد الفتى خوض المنايا	فأهون ما يمر به السُّحول
	ومن أمر الحصون فما عصته	أطاعته الحُزونة والسُّهول <sup>(٢)</sup>
أ ج =	في وجهه من نور خالقه	قُدر هي الآيات والرُّسل
	وإذا القلوب أبت حكومته	رضيت بحكم سيوفه القُلل
	وإذا الخميس أبى السجود له	سجدت له فيها القنا الذُّبل <sup>(٣)</sup> .

\* \* \*

ب أ =	إذا غدرت حساء وفّت بعهدا	فإن عهدا ألا يدوم لها عهد
	وإن عشقت كانت أشد صباة	وإن فركت فاذهب، فما فركها قصد
	وإن حقدت لم يبق في قلبها رضا	وإن رضيت لم يبق في قلبها حقد <sup>(٤)</sup> .
ب ب =	إن سرقوا فالحثوف حاضرة	أو نطقوا فالصواب والحكم
	أو حلفوا بالغموس واجتهدوا	فقولهم : خاب سائل القسَم
	أو ركبوا الخيل غير مسرجة	فإن أفخاذهم لها حزم

(١) المصدر السابق - ج ١ - ص ٩١

(٢) المصدر نفسه - ج ٣ - ص ٥

(٣) المصدر نفسه - ص ٣٠٦ - ٣٠٧

(٤) المصدر نفسه - ج ٢ - ص ٤

أو شهدوا الحرب لاقحاً أخذوا من مهج الدارعين ما احتكموا<sup>(١)</sup>  
 ب ج = وإذا اهتز للندى كان بحراً وإذا اهتز للسوى كان نصلاً  
 وإذا الأرض أظلمت كان شمساً وإذا الأرض أمحلت كان ونلاً<sup>(٢)</sup>

فمناذج المجموعة « ا » توظف التوالى الشرطى توظيفاً برهانياً، ولكنها فى هذا البرهان تلجأ إلى بعض الأقيسة المجازية، المباشرة أو الملفوفة، بغية إحداث الدلالة المقصودة، فإذا لم يكن غريباً أن يتجاوز الفرع أصله لاختصاص الأول بمعنى ليس فى الثانى، فليس غريباً - من ثمة - أن تكون المرأة أنثى بخلقها وغير أنثى بعقلها ومناقبها، وأن تكون تغلبية الأصل، مع تخطيها فى وجوه الفضل لمفردات هذا الأصل (النموذج أ أ). كذلك إذا تحقق الأصعب تحقق الأسهل من باب أولى، فمن تعود اختراق أهوال المنية لم يعجزه اجتياز الوحول، ومن يتحكم فى الحصون لا تكرهه التلال والسهول (النموذج أ ب). وبالمثل إذا تحقق الأهم فليس بضائر أن يفوت المهم، ومن أطاق التماس الشيء اقتداراً لم يضره ألا يحصل عليه اختياراً (النموذج أ ج).

هذا على حين تعتمد نماذج المجموعة « ب » إلى توظيف التوالى الشرطى فى استغراق أجزاء الدلالة، كلها أو بعضها، فتصل من البرهان إلى نحو مما وصلت إليه نماذج المجموعة الأولى، وإن يكن عن طريق مختلف، نعبى استقراء الحالات وإستيفاء الاحتمالات والموازنة بين الأقسام، كما يتجلى فى النموذجين ب أ، ب ج بصفة خاصة، حيث تتوازن مستويات الإيقاع والتركيب والدلالة جميعاً، وحيث يستقل مركب الشرط وجوابه بدلالته الجزئية عبر شطر شعري واحد، أو بالأحرى عبر جملة إيقاعية واحدة.<sup>(٣)</sup>

(١) المصدر نفسه - ج ٤ - ص ٦٥ - ٦٦

(٢) المصدر نفسه - ج ٣ - ص ١٣٢

(٣) نقصد بالجملة الإيقاعية شطر البيت الشعري، فمن المعلوم أن ما يتضمنه الشطر من عدد التفعيلات وتواليها على نمط معين، هو نفس ما يتكرر فى بقية الأَشْطَر دون اختلاف جذري، اللهم إلا فى اعتبار القوافى التى تختم الأَشْطَر الثوانى من أبيات القصيدة.



ومع أن التوالى الشرطى يمثل فى جوهره ضربا من التكرار فى نسق التركيب، فإن ثمة من ضروب التكرار ما لا يرتبط بالشرط، وما يتجاوز نظام النسق التركيبى إلى المادة الأولية التى يشكّلها، نعى الوحدات اللغوية المكوّنة له، سواء تناول هذا التكرار ألفاظا برمّتها، أو مقاطع منها، أو بعض صورها الاشتقاقية، وسواء وقع هذا التكرار فى صدر التركيب الشعرى أو عجزه أو حشوه<sup>(١)</sup>، والمهم فى كل هاتيك الحالات أن القيمة الإيقاعية التى يحققها التكرار فى شعر المتنبي ترجع فى الوضوح ما عداها من قيم التصوير والدلالة التى ينتجها التكرار ذاته، وإن كانت - بالطبع - لا تلغيها. هذا على حين نرى الآية معكوسة فى شعرنا الحديث، على سبيل المثال، حيث تطفئ تلك الأخيرة إلى حدّ يستغرق بلاغة التكرار ويكاد يطويها طيا، فلا يعود باقيا منها سوى رسيس خافت النبوة، هادئ الجرس، ذائب فى تلافيف الصورة فى معظم الأحيان.

فحين نسمع صوت عبد الوهاب البياق فى قصيدته «مسافر بلا حقائب» :

أبدأ لأجلى، لم يكن هذا النهار  
البابُ أغلق، لم يكن هذا النهار  
أبدأ لأجلى لم يكن هذا النهار  
سأكون، لا جدوى، سأتبقى دائما من لا مكان  
لاوجه، لا تاريخ لى، من لا مكان<sup>(٢)</sup>

لن يجذب انتباهنا من القيمة الإيقاعية للتكرار سوى تردد «النهار» و «المكان» فى القوافى، أما بقية ترددات التركيب فقد انسربت داخل تجاعيد تلك الصورة، فى ذلك الوجه الليلي الملامح، المحاصر أبدا، الراحل أبدا، المسافر

(١) اهتم الشكليون، ومن بعدهم البنائيون، بدراسة ظاهرة التردد فى البنية الشعرية، بيد أن الخوض فى مثل هذه الدراسة ليس جديدا تماما، فقد سبق أرسطو بالإشارة إلى بعض حوالب هذه الظاهرة فى كتابه : الخطابة - المرجع الأنف الذكر - ص ٢١٧.

(٢) عبد الوهاب البياق - أباريق مهشمة - بيروت سنة ١٩٥٥ - ص ٢١.

بلا حقائب وبلا عنوان، وكأنما لفظه هذا الوجود الجهم خارج أبعاد الزمان  
والمكان.

أما حين نقرأ قول المتنبي في رثاء أخت سيف الدولة :

فلَيْتَ طالعة الشمسين غائبة      وليت غائبة الشمسين لم تَغِبْ  
وليت عين التي آب النهار بها      فداء عين التي زالت ولم تَوْبْ  
فَمَا تَقَلَّدَ بالياقوت مشبهها      ولا تَقَلَّدَ بالهنديَّة القُضْبْ  
ولا ذكُرْتُ جميلاً من صنائعها      إلَّا بكَيْتُ، ولا وُدَّ بِلَا سَبَبٍ<sup>(١)</sup>

فسوف نلاحظ - لأول وهلة - أن التكرار لم يتناول تراكيب بجملتها،  
كما حدث في النموذج السابق، وكما يحدث في كثير من نماذج الشعر الحديث، بل  
تناول وحدات التركيب، مع المخالفة بينها في الوضع الإسنادي بالإثبات والنفي :  
غائبة - لم تغب، آب - لم توب، أو بتبادل الموضوع والمحمول : ليت طالعة  
الشمسين غائبة، ليت غائبة الشمسين لم تغب، أو بتغير المتعلقات : تقلد  
بالياقوت، تقلد بالهندية القضب، وهذه المخالفة ذاتها هي التي تجعل من دلالة  
التكرار في هذا النموذج وأمثاله من شعر المتنبي دلالة مضافة، على حين كانت في  
النموذج الذي سقناه من الشعر الحديث دلالة توكيدية، مع احتراس وحيد، وهو أن  
الإضافة المشار إليها تتحقق عبر الدلالة الجزئية لكل تركيب، بحكم ما فيه من  
مخالفة، أما التوكيد فيتحقق عبر الدلالة الكلية للقصيدة؛ إذ لا جديد في الدلالة  
الجزئية حين يتكرر التركيب برمته.

ولهذا المنظور الأخير صلة بما ذكرناه آنفا من وضوح القيمة الإيقاعية للتكرار في  
شعر المتنبي؛ إذ تسهم المخالفة، كما يسهم التماثل، في تغذية الإحساس بالموسيقى  
اللفظية للعبارة الشعرية، وما الإيقاع في جوهره إلا مزيج من المائلات والمفارقات،  
التابع وصدع التابع، الوحدة والتنوع، وما التكرار بدوره إلا ضرب من هذا

(١) ديوان أبي الطيب المتنبي - ج ١ - ص ٩١-٩٢.

المزيج مع اختلاف المقادير والأحجام؛ فقد يكون مظهر التماثل أكثر غلبة حين نقرأ :

طال غُشيانُكَ الكَرَاهِ حَتَّى      قال فيكَ الذى أقول الحُسامُ  
وكفْتُكَ الصَّفائِحُ الناس حَتَّى      قد كفْتُكَ الصَّفائِحَ الأَقلامُ  
وكفْتُكَ التجارِبُ الفِكر حَتَّى      قد كفَّاكَ التجارِبُ الإلهامُ<sup>(١)</sup>

ف نجد أن دلالة الترقى من حالة إلى حالة لا تقنع بما في تكرار «حتى» من إيماء إلى بلوغ الغاية، بل تضيف إلى ذلك تكرار معظم وحدات التركيب، باستثناء حذف المفعولات الثواني : الناس، الفكر، وتحويل الفاعلين إلى مفعولين : الصفائح، التجارب، مع استحداث فاعلين جديدين : الأقلام، الإلهام، وبهذه التغيرات اكتملت دلالة الترقى التي يلدها التكرار، وكأننا منها بإزاء سلم من القيم يتصاعد عبره الممدوح من القوة إلى الفكر، ومن الفكر إلى التجربة، ومن التجربة إلى الإلهام الذى يكنى صاحبه عن كل ضروب الطاقة البدنية والمعنوية.

وقد يكون التنوع أكثر غلبة، حين يجتزئ التكرار بمادة لفظية واحدة، يخالف بين مدخولاتها، أو يحورها بالتصريف فى صيغ اشتقاقية مختلفة، مثلما نقرأ فى إحدى السيفيات :

ولقد رامك العُداءُ كما رام<sup>(٢)</sup>      فلم يجرحوا لشخصك ظلاً  
ولقد رُمْتَ بالسعادة بعضاً      من نفوس العدا، فأدركت كلاً  
قارعت رمحك الرماح، ولكن      ترك الرامحين رمحك عُزلاً  
لو يكون الذى وردت من الفجعة      طعنا، أوردته الخيل قُبلاً  
ولكشفت ذا الحنين بضرب      طالما كشف الكروب وجلى<sup>(٣)</sup>

(١) المصدر السابق - ج ٤ - ص ٩٨-٩٩.

(٢) الضمير الذى اعتبرناه مدخولاً لهذا الفعل عائد على الدهر فى أبيات سابقة.

(٣) المصدر نفسه - ج ٣ - ص ١٢٨-١٢٩.

فائنتان من المواد المكرورة فى هذا النموذج لم تختلفا إلا بمدخولاتها :

رامك العداة - رام - رمت، كشتت ذا الحنين - كشت الكروب، وواحدة حدث فيها الاختلاف بين التكرار والأصل بهمزة التعدية : وردت - أوردت، وأخرى تقلبت بين صيغ لفظية ذات أصل لغوى واحد : رمح - رماح - رامين. وفى جميع الحالات كان التكرار ظاهرة أسلوبية تتجاوز بالإلحاح عليها حجم الوقائع الأدائية العابرة، وإذا لم تكن فيما رصدناه من ملاحظها قناعة، فلمن شاء أن يرجع إلى مزيد من نماذجها فى تضاعيف المادة الشعرية التى اتخذنا منها موضوعا لهذه الدراسة. <sup>(١)</sup>

وقد نتساءل مع نهاية هذا المبحث عن جدوى دراسة الظواهر الأسلوبية مجتزأة من سياقها الشعرى الحى، وتزداد أهمية هذا التساؤل حين نتذكر أن ظاهرة ما، فى نموذج ما، قد تكون استدراكا أو إضافة أو صدى لظواهر أخرى فى أمهاتها من النصوص. بيد أن الحرج الذى يشى به مثل هذا التساؤل لا وجه له، ما دمتنا نؤمن بأن هذا النوع من النظر لا يصادر - ولا ينبغى له أن يصادر - على الدراسة الكلية لبنية النص عبر مستوياتها المختلفة، كما أن محظوراته تقل - أو تنعدم - إذا كان نتيجة قراءة شاملة ودعوب لمصادر الظاهرة؛ إذ يصبح فى هذه الحالة بمثابة استقطار دقيق لخصيلة ما تم رصده أثناء مراجعة النصوص، كل على حدة، كما تصبح هذه الخصيلة بدورها مدخلا موضوعيا لإعادة تذوق هذه النصوص فى ضوء جديد. فإذا أضفنا إلى تلك الحقيقة الأخيرة أننا - كدارسين - ننطلق فى تقويمنا للأسلوب من تلك المقولة التى تمنحنا «مبادئ كلية لمعطيات ذاتية» <sup>(٢)</sup>، أدركنا أهمية مثل هذا المدخل من مداخل الدرس الأدبى، وصعوبته فى الآن ذاته.

(١) راجع - على سبيل المثال - الجزء الثانى من ديوان المتنبي : ص ١٩٤، والجزء الثالث صفحات :

١٢٥-١٢٧، ١٧٤-١٧٥، والجزء الرابع : ص ٩٧، وغير هذه المواضع المشار إليها كثير.

G.W. Turner, Stylistics, Penguin Books, England, 1975, P. 233.

(٢) انظر :



واعتبار آخر يتعلق بطبيعة الإبداع، إذا كان سابقه يتعلق بطريقة النظر؛ ذلك أن الظواهر الأسلوبية، على اختلافها، وبما تتضمنه من عناصر التوازي والتقاطع، والانسجام والمفارقة، والتكرار والتنوع، تشكّل في السياق الشعري ما يشبه الأدوار أو الحزم التعبيرية، وما يتخلل هذه الأدوار من مواضع الوقوف أو القطع، ومن مواطن الانتقال أو الاتصال - كل ذلك يضيف إلى الأداء طاقة الإيقاع الداخلي، ويقطع على البنية الشعرية طريق الثثرة والاسترسال، ويفضي - في النهاية - إلى ما يُدعى بالأسلوب الدوري، ذلك الذي يعتمد على محاور التقسيم والمقابلة، والتوازن والازدواج. أما كيف تجلت هذه المحاور في إبداع المتنبي، وكيف اختلفت بها أشكال القول وطرائق الأداء، فإن لذلك مكانه على صفحات المبحث التالي من مباحث هذه الدراسة.



## المبحث الثالث

### تقَابَلَاتُ الْبَنِيَّةِ





لعل من أبرز الإنجازات التي حققتها الدراسات الأدبية في مرحلة « ما بعد الواقعية »، هو عودتها مرة أخرى إلى توكيد المنظور اللغوي للظاهرة الأدبية، بعد أن شحب هذا المنظور وحالت ألوانه في غمرة الافتتان بما وراء الظاهرة من قيمة تاريخية أو اجتماعية أو فكرية، ثم الغلو في تصنيف هذه القيمة طبقا لمقولات الزمان والمكان، بكل ما يترتب على هذا التصنيف من إغراء بتحويل المبدعين إلى قوائم، وتأطير مخلوقاتهم الفنية داخل قوالب اتجاهية جامدة.

واقع الحال أن القيمة في العمل الأدبي ليست كل هذا العمل، وليست بديلا له، وليست تلخيصا لمعانيه، وليست حاصل جمع هذه المعاني في نهاية الأمر. إنها - بالأحرى - مستوى من مستويات البنية، يتولد من خلال التأثير المتبادل بين طبقات عديدة من الأداء، ويقدر ما تنهض إحدى هذه الطبقات الأدائية بوظيفتها كدالة Function للأخرى، تقوم هذه الأخرى بنفس الوظيفة بالنسبة لطبقة ثالثة، وهكذا تكون دلالة العمل عطاء متجددا لا يكتمل إلا باكتمال آخر لمسة فيه، بل لا يفنى تجدد عطائها حتى مع وهم الاكتمال؛ لأن كل قراءة للعمل تمنح المزيد من فرص الكشف عما يحكم نسيجه من علاقات، وعما تقوم به هذه العلاقات من وظائف، وما تنتجه من دلالات يتمخض بعضها عن بعض، وتنداح صُغراها في كُبراها اندياح الأمواج في نهر لا ينضب له معين.

وليس تولد القيمة الدلالية على هذا النحو هو المظهر الوحيد لما يتسم به العمل الأدبي من تعقيد وازدواج، فمثل هذا الازدواج يستغرق مستويات ذلك العمل على تنوعها، وإن يكن بدرجات مختلفة؛ لأن كل مستوى في نسبته إلى حدّيه من بقية المستويات - سابقة أو لاحقة - لا يخلو من آثار هذا الازدواج، ومن قبل لحظ « فرويد Freud » بعض مظاهر هذا الازدواج من الناحية النفسية، حين فرق بين الـ « أنا ego » والـ « هي id »، ثم راح يتعقب تجليات هذه التفرقة في الرموز والصور التي تعبّر بها النفس عن تجاربها، مستنتجا أنه ليست هناك صورة

ذات معنى واحد، فدائماً تحمل الصورة معها عكسها، وكثيراً ما يكون النقيض فيها مفتاحاً لنقيضه، ولا يقتصر هذا على مجال الإبداع الشعري فحسب، بل يتجاوزه إلى ما عداه من أشكال التعبير الفني على وجه العموم<sup>(١)</sup>.

ولازدواج التعبير الشعري - بخاصة - أكثر من غاية، وليس أقلّ هذه الغايات أنه يضفي على البنية قدراً من التوازن، سواء على مستوى السياق وما عسى أن يرفد به الصورة الشعرية من خصوبة الإيحاء وثرء الدلالة، أو على المستوى الواقعي وما عسى أن يقتضيه من دقة انتقاء الصيغ والأشكال التركيبية، بحيث يعادل بعضها بعضاً، أو يقابل بعضها بعضاً، وبحيث يتكوّن منها - في النهاية - ما يشبه الدفقات القولية أو الأدوار المقابلة antistrophes، كما كان يدعوها أرسطو، وهو يعنى بالأدوار جملاً محدودة البدء والختام، ومعقولة الحجم طويلاً وقصراً، حتى يمكن إدراكها دون عنت، ومن نسق هذه الجمل أو الأدوار يتكوّن - في نظره - الأسلوب الدورّي الذي ينهض على محورين كبيرين: التقسيم والتقابل، «ومثل هذا الشكل - بتعبيره - يبعث على الرضا؛ لأن معنى الأفكار المتقابلة يُدرك بسهولة، لاسيّاً إذا وُضعت هكذا، بعضها إلى جوار بعض، وأيضاً لأن لها تأثير الحجة المنطقية<sup>(٢)</sup>»، بحكم ما يفضي إليه مفهوم المخالفة من دلالات استنباطية أو مضمرة.

**وتوازن الصيغ - كما أشرنا - ظاهرة موقعية؛ من حيث إن الشاعر ينتخب من بين الأبنية اللفظية المرشحة للموقع أكثرها ملاءمة له وانسجاماً معه، ولكن هذه الظاهرة لا تخلو - في الوقت ذاته - من رعاية للمستويين الإيقاعي والتركيبى معاً؛ لأن هذا الانتخاب مرهون بمقتضيات الوزن الشعري من ناحية، وبمقتضيات التركيب من ناحية أخرى. وكثيراً ما يكون العدول عن صيغة لغوية إلى صيغة أخرى لا بسبب أن هذه الأخيرة أكثر دقة في نقل المعنى فحسب، بل لأنها كذلك**

(١) انظر: Roy P. Basler. Sex, Symbolism and Psychology in literature, New Brunswick,

Rutgers University Press, 1948, P.17.

(٢) الخطابة لأرسطو - ترجمة د. عبد الرحمن بدوي - مرجع سابق - ص ٢١٦-٢١٧.

تستجيب لنمط الإيقاع ودواعى الموسيقى الداخلية بما لا يستجيب به سواها، وكثيرا - أيضا - ما يحدث العكس، حين تفرض الصيغة على الإيقاع ضروبا من الترخّص العروضى بالحذف أو الإضافة أو التسكين، فإذا تمّ التجاوب المنشود بين الإيقاع والصيغة دون قسر أو تكلف أنتج من سخاء الموسيقى الداخلية ما أنتجه قول أبو الطيّب فى مدح على بن منصور الحاجب :

إن تَلَقَّه لا تَلَقْ إلا قَسْطَلا      أو جَحْفَلا أو طاعنا أو ضاربا  
أو هاربا أو طالبا أو راغبا      أو راهبا أو هالكا أو نادبا  
وإذا نظرت إلى الجبال رأيتها      فوق السّهول عواسِلا وقواضبا  
وإذا نظرت إلى السّهول رأيتها      تحت الجبال فوارسا وجَنائبا<sup>(١)</sup>

فالتوازن واضح بين صيغتي « قَسْطَلا » - « جَحْفَلا »، ثم بين صيغ أسماء الفاعلين فى البيتين الأول والثانى، ثم بين صيغ جمع التكسير فى البيتين الثالث والرابع. بل إن هذا التوازن يبلغ مداه حين نعيد قراءة البيتين الأولين بخاصة، حيث يتواكب توازن الصيغة (اسم الفاعل)، وتوازن الأقسام المتمثل فى تكرار « أو » + الصيغة، مع توازن الإيقاع المتمثل فى معادلة كل قسم بتفعيلة واحدة من تفعيلات بحر الكامل.

وصحيح أن استغلال إمكانات التوازن التعبيرية على هذا النحو لا يقتصر على نتاج المتنبي وحده، ولكنه بالنسبة لشاعرنا كان ملمحا عريضا من ملامح بنائه الفنى، وهو ملمح يطرح نفسه فى أكثر من مجال، وبأكثر من طريقة، فهو قد يتجلى على مستوى الصيغة كما رأينا، ولكنه فى بعض الحالات قد لا يقنع بذلك حتى يضيف إليه توازن التراكيب الشعرية فى جملتها، وقرأ - إن شئت - تعليقه على حديث تلك الأعرابية التى استشهدت لديه بالمغيث العجلى :

(١) ديوان أبو الطيب المتنبي - ج ١ - ص ١٢٦-١٢٧.

جاءت بأشجع من يُسمى وأسمح من  
أعطى وأبلغ من أُملى ومن كَتَبَا  
لو حلَّ خاطِرُهُ في مُقَعَدٍ لَمْشَى  
أو جاهلٍ لصَحَا أو أخرسٍ خَطَبَا<sup>(١)</sup>

أو قوله في مدح محمد بن سيار التميمي :

بنفسي الذي لا يُزْدَهَى بخديعة  
وإن كثرت فيها الذرائع والقصدُ  
ومن بُعده فقر، ومن قربه غنى  
ومن عرضه حرٌّ، ومن ماله عبْدُ

مع الإلحاح على تشعيب الأسلوب بهذه الطريقة الدورية، حتى بعد الخلوص  
من الحديث عن الممدوح الفرد إلى الحديث عن قومه في مجموعهم :

لَهُمْ أَوْجُهُ غُرٌّ وَأَيْدٍ كَرِيمَةٌ  
ومعرفة عِدٍّ، وأُسَيْنَةٌ لُدٌّ  
وأُرْدِيَّة خُضْرٌ، ومُلكٌ مُطَاعَةٌ  
ومركوزة سُمرٌ، ومُقرية جُرْدٌ<sup>(٢)</sup>

ولسنا نُخفي أننا تعمدنا طرح هذه النماذج بالذات، برغم كثرة شواهد تلك  
الظاهرة في المادة الشعرية المدروسة؛ لأن هذه النماذج إن برهنت على ثراء الإيقاع  
الداخلي نتيجة لتوازن الصيغ والتراكيب، فإنها تُرينا إلى أي حدّ يمكن أن تعلو نبرة  
هذا الإيقاع إذا بُولغ في تحقيق هذا التوازن إلى درجة الصرامة، ثم إلى أي حدّ  
يمكن أن تطفئ جوهرة هذه النبرة واستواء تردّداتها على تدفق الصورة واندياح

(١) المصدر السابق - ص ١١٢.

(٢) السابق - ص ٣٧٩، ٣٨٢.



النفس الشعري، الأمر الذي قد يغري المبدع - حتى ولو كانت له مثل قامة المتنبي - بالوقوع في أسر مجازات مطروقة، أو تقارير مباشرة، أو تراكمات تعبيرية يجفّ فيها ماء الشعر أو يكاد.

ومن أهم تجليات هذه الظاهرة وأحراها بالعناية، ما يتعلق بازدواج الرؤية الشعرية وكثافة العالم الفني الذي يتحرك فيه المبدع، إلى درجة تجعل من هذا العالم نسيجاً مشتبك الخيوط، متعدد الطبقات، متماوج الألوان، فلا مكان فيه لصوت الشاعر إلا حيث يكون له رجع في أصوات الآخرين، ولا مكان فيه لصورته إلا حيث تستدعي صور الآخرين سالبة أو موجبة، بل إن صورة المبدع ذاته لا تبدو من خلال هذا العالم واحدة العطاء، فهي «تستر» بقدر «ما تكشف»، وهي تمنح القارئ «الخاص» ما لا يظفر به قارئ متعجل، يرقب المنظر عن بعد، ويقنع من طبقاته المتعددة بالوقوف عند السطح<sup>(١)</sup>

وهذه الصورة «الساترة» «الكاشفة» تتجلى عند التأمل فيها متدثرة بعديد من الأغلفة والرتوش الإضافية، إلى الحد الذي يجعل من ذاتيتها مجرد اصطلاح، والذي يجعل من ضمائر التكلم المقترنة بها مجرد أسلوب في العرض أو طريقة في الأداء، وحينذاك يصبح البحث في حجم دلالتها على واقع حياة الشاعر نوعاً من المصادرة؛ لأن صاحبها لم يكن حريصاً على تسجيل هذا «الواقع» بقدر حرصه على أن يرسم بهذه الصورة مثلاً يتغياها، أو هاجساً من هواجس الخوف يناوشه، أو راسباً من رواسب الاحباط يكاد يحول بينه وبين مثاله :

تُنسى البلاد بُروقَ الجوّ بارقتي	وتكتفى بالدمّ الجارى من الدّيم.
رِدَى حَيَاضِ الرّدى يا نفسُ وأتركي	حياض خوف الردى للشاء والنّعم.
إن لم أذكِ على الأرماح سائلة	فلا دُعيتُ ابنَ أمّ المجد والكرم

(١) أشار جوستاف كوهن G. Cohen إلى هذا التفاوت في عطاء الصورة عند عرضه التطبيق لقصيدة

المقبرة البحرية لبول فاليري. انظر : W.Y, Tindall, The Literary Symbol, P. 253-254.

المقبرة البحرية لبول فاليري. انظر :

أَيْمَلِكُ الْمُلْكِ وَالْأَسْيَافِ ظَامِئَةٌ      وَالطَّيْرِ جَائِعَةٌ لَحْمٌ عَلَى وَضَمٍ  
 مِنْ لَوْ رَأَيْتَنِي مَاءً مَاتَ مِنْ ظَمًا      وَلَوْ مَثَلْتُ لَهُ فِي النَّوْمِ لَمْ يَنَمْ<sup>(١)</sup>

لقد قاس بعض شراح المتنبي هذه الصورة - وأمثالها - بمدى مطابقتها للأصل، نعتي بقدر دلالتها على واقع حياة الشاعر وشخصيته، وحين ظهر لهم حجم المفارقة بين الأصل والصورة حملوا هذه المفارقة على محمل المبالغة، ثم لحظوا ما في هذه المبالغة من غلو وإسراف فوصموها بالإدعاء ومجافاة المعقول، وسجل العكبري هذا الملحظ قائلا: وهذا كلام مشبع بالحماسة، حتى لو قاله أحد بني بويه، أو بني أرتق، أو بني أيوب، لنسب إلى ذلك، وهم ملوك الأرض وحماة، وأرباب المغازي وولاتها<sup>(٢)</sup>.

والمسألة في حقيقتها ليست مسألة «حماسة» أو مجافاة للمعقول، فليس من الضروري أن تكون «صورة الشخصية» تكرارا لواقع الشخصية، وحتى إذا بدا الأمر وكأن الشاعر يركز على الملامح الذاتية لهذه الشخصية عن طريق إسناد الحديث إلى ضمائر التكلم أو إضافته إليها: بارقتي، أذكرك، دُعيت، مثلت، فإن هذه الملامح لا تعدو أن تكون خطوطا في الصورة الفنية وليست توثيقا للأصل؛ ومن ثم يخفت النبض الذاق في حديث الشاعر لتصبح الشخصية المرسومة مجرد صورة<sup>(٣)</sup> تقوم بوظيفتها في العمل مواكبة لغيرها من الصور الشعرية.

وحين تتحول الشخصية - على هذا النحو - إلى حيث تصبح صورة، أو لنقل، إلى حيث تصبح قناعا فنيا، فإنها لا تجد حرجا في أن تستعير بعض القسمات والألوان التي ليست لها في واقعها، وقد يشتد بروز هذه القسمات والألوان إلى حد يضيئ على الصورة شيئا من المبالغة أو الإحالة الظاهرية، وواقع الأمر أن

(١) المصدر الأسبق - ج ٤ - ص ٤٢-٤٣.

(٢) شرح أبي البقاء العكبري المسمى بالتيبان في شرح الديوان - هامش المصدر السابق - ج ٤ -

ص ٤٣.

(٣) لتحول الشخصية إلى صورة يراجع كتاب «تندال» الأتف الذكر - ص ١٠٨.

المبالغة في هذه الحالة ليست سوى ملمح من ملامح ذلك القناع الملحمي الذي أثرت الشخصية أن تتقنع به، وأن تطرح نفسها من خلاله. وليس أدلّ على ذلك من أن هذا الفارس الذي تضيء بارقة سيفه بأكثر مما تضيء بروق السحاب، والذي لو تراءى ماءً لمت ذون ورده الظامئون، ولو تمثّل طيفاً لحالت مخافته دون لذيذ المنام، هذا الكائن الخرافي نفسه هو الذي تتشابه وساوس الخوف ودواعي الخشية، فيستعين على طردها بالاستحثاث والتجلد والتحريض:

رِدِي حياض الردى يا نفس وأتركى حياض خوف الردى للشاء والنعم.

ويعنى ذلك، أولاً، أن البطولة المجتلاة في هذا النموذج ليست مطلقة، وإنما هي مقيدة بما يخالج النفس الإنسانية من بواعث التوجس والمراجعة، حتى وإن بدت صورتها الفنية في عمومها بخلاف ذلك، كما يعنى، ثانياً، أن النسيج الملحمي في هذه الصورة ليس أحاديّ الخطوط والألوان؛ إذ يوازنه ويزدوج به ذلك الخيط الإنساني البالغ الدقة، والذي تمثّل في استشعار الخطر حتى في أشد لحظات البطولة تغنياً بالدم الجارى والسيف الظامئ والطير الجائع، بل ربما لم يكن هذا التغنى في حقيقته إلا ردّ فعل لذلك التخوف الذي كشف نفسه بمجرد التجلد والتحريض، نعنى أن هذه الملحمية في عرض الذات ليست إلا الوجه الآخر من كيان جريح، كيان يغالب الألم بالتصبر، ويعالج مرارة الإخفاق بالتعلل، فهو يتخلص من مغبة اللوم بإلقائه على الأيام، ومن رقة الحال بإسناد جريرتها إلى الليالى، ومن إحباط الآمال بقلة النصير وضالة العون، وهو لا يتهاى لطرح هذا الوجه الملحمي إلا بعد أن يمهد له باعتذار هو أشبه بالاعتراف:

لَمْ اللَّيالى التى أخنت على جدتي برقة الحال واعذرني ولا تنم  
أرى أناساً ومحصولي على غنم وذكر جود ومحصولي على الكلم<sup>(١)</sup>

وازدواج إيجاءات الصورة على هذا النحو لا يتجلى فقط فيما تسمى إليه من

(١) ديوان أبي الطيب المتنبي - ج ٤ - ص ٣٩.

تناقض النوازع وصراع المشاعر، وتوترها بين التماسك والخور، وبين الإقدام والإحجام، بل إنه يتمثل بطريقة أكثر وضوحاً في ذلك التقابل الدقيق بين صورة الشاعر وصورة الآخر، تارة يكون هذا التقابل من قبيل توازن الأشباه وتكامل النظائر، حين يكون تقابلاً بين صورة المبدع المثالي في فنه، وصورة الممدوح المثالي في سلطانه ومجده، وتارة أخرى يكون من قبيل تقابل الأضداد التي لا تجتمع إلا لـتتأفر، وذلك حين يكون تقابلاً بين الشاعر وخصمه، أو بين الممدوح وعدوه، وفي الحالتين نلاحظ قدرة البنية التقابلية على الإثارة والإقناع، كما نلاحظ طاقة الفنان في انتزاع أوجه المفارقة بين الكائنات والظواهر، وإذا كان «حسن الفروق» - بتعبير جوستاف لانسون<sup>(١)</sup> - ميزة تسهم في تحديد أصالة المبدع وجلاء قيمته، فلا شك أن لأبي الطيب من كل هذا نصيباً موفوراً.

ولتقتنع بهذه الحقيقة يكفي أن تراجع مدائحه، فسوف تجد الكثير منها ينهض على مثل تلك المعادلة المقدرة بين وجهين يتفوق كل منهما بما ليس في الآخر، ويكتمل كل منهما بصاحبه اكتمال العملة بوجهيها، فلا تدرى هل كان الشاعر يضع عينه على ممدوحه فقط، أم كان يجلو نفسه من خلاله، وهل كان يراه وحده، أم كان يرى نفسه معه :

خليلي إن لا أرى غير شاعر      فلم منهم الدعوى ومنى القصائد  
فلا تعجبا إن السيوف كثيرة      ولكن سيف الدولة اليوم واحد<sup>(٢)</sup>

فتفرد الفنان بشعره برغم كثرة الأدعياء، لا يحاكيه ويتوازي معه إلا تفرد سيف الدولة برغم كثرة السيوف، وإن كان التوازي في هذه الحالة لا يفضي إلى التناقض والابتعاد، بقدر ما يفضي إلى التكامل والالتقاء، فكلا المتوازيين صحيح غير

(١) انظر : لانسون : منهج البحث في الأدب واللغة - ترجمة الدكتور محمد مندور - بيروت سنة

١٩٤٦ - ص ٢٣.

(٢) المصدر الأسبق - ج ١ - ص ٢٧١



منتحل، وكلاهما مجد ينجذب فيه التفوق بالشعر إلى التفوق بالسلطان انجذاب الشبيه إلى شبيهه :

ناديتُ مجدك في شعري وقد صدراً      يا غير مُنتحل في غير مُنتحل  
بالشرق والغرب أقوام نجبهم      فطالِعاهم وكُونا أبلغ الرُّسل<sup>(١)</sup>

ولا يقتصر هذا النمط من التقابل التكاملي على تصوير العلاقة بين المتنبي وسيف الدولة على النحو المشار إليه في هذين النموذجين فحسب، بل إنه يتجلى كلما كانت هذه العلاقة بين الشاعر ونموذجه إيجابية، وكلما كانت صورة « الآخر » في هذه العلاقة صورة موجبة، وفي هذه الحالة يكون « استدعاء النظير » - نعني صورة الشاعر - ضرباً من التعويض عما يفترضه موقف المادح من إحساس بالتدنى أو الحرج، الأمر الذي يجعل من أطراف العلاقة المذكورة عناصر متكافئة، لا يصلح أحدها إلا بالآخر، ولا يتم كل منها إلا بحيث يكون مكانه من قرينه :

وجدتُ علياً وابنه خير قومه      وهم خير قوم، واستوى الحر والعبد  
وأصبح شعري منها في مكانه      وفي عنق الحسناء يُستحسنُ العقد<sup>(٢)</sup>

وربما اقتضى المقام هنا إيضاحاً لا غنى عنه، فعلى المذكور ليس سيف الدولة كما قد يتبادر إلى الذهن، وإنما هو عليّ الهمداني، وابنه هو الحسين بن عليّ الهمداني، بيد أنك ترى، وبالرغم من اختلاف الأسماء، أن الازدواج بين المادح والمدوح، ذاك بالشعر، وهذا بالفضل، مازال قائماً، وهو ما يضاف على الظاهرة طابع الديمومة والتكرار، وما يجعل منها ملمحاً ثابتاً في الرؤية الكلية للشاعر، وبخاصة فيما يتعلق من هذه الرؤية بنماذج المدح، هذا - بالطبع - مع اختلافات أدائية يتجلى بها هذا التقابل التكاملي كل مرة في ثوب جديد، ولعلنا لم ننس بعد أن مجرد تنمية صورة الحسناء والعقد في عجز البيت الثاني من النموذج السابق قد

(١) المصدر نفسه - ج ٣ - ص ٨٤

(٢) المصدر نفسه - ج ٢ - ص ١٠

زوّد هذا التقابل بدلالة إضافية، حيث أصبح جمال القول مرهونا بأفضلية من يقال فيه، تماما مثلما يرمهن جمال العقد بجمال الحساء التي تحمله في جيدها.

وإنه لمن الطريف أن ترى كيف تكتسب هذه الدلالة الإضافية طابعا أدائيا مختلفا حين يتوجه الشاعر بمديحه إلى علي بن أحمد بن عامر الأنطاكي، قائلا:

وما أنا وحدي قلتُ ذا الشعر كلّهُ      ولكنّ لشعري فيك من نفسه شعراً  
وماذا الذي فيه من الحسن رونقاً      ولكن بدا في وجهه نحوك البشر<sup>(١)</sup>

فتلاحظ مرة أخرى كيف يسخو الشعر بنفسه كلما اقترن بسخاء القيمة التي يمثلها النموذج الممدوح، حتى ليستمد من هذه القيمة ما يتمتع به من ملاحاة وحسن، وحتى لكأنه شعر من وجهين، شعر من حيث هو، وشعر من حيث إن هذه القيمة موضوع له، ومكثدا يغدو اجتلاء الجمال الفني مقيدا بجمال النموذج الذي يُجتلى من خلاله، فلا ظهور للأول - فيما يتصور الشاعر - إلا بموضعه من الثاني، ولا تمام لها معا إلا بتمام المواءمة ودقة الاقتران.

ولا يقف الأمر بتقابلات البنية عند هذا الحد، فمن البدهي أن الصورة مثلما تستدعى النظر، قد تستدعى النقيض، وأن التقابل مثلما يكون بالتكامل، قد يكون بالتفاضل، نعى أن صورة الشاعر إذا بدت بكامل طاقتها على الإقناع حين تزدوج بصور المجد والفضل والسلطان ممثلة في النموذج الممدوح، فإنها قد لا تقل إقناعا إذا قوبلت بالصورة السلبية التي يرسمها الشاعر لخصومه وعادليه، دون تحديد أو تسمية - في معظم الأحوال - لأولئك أو هؤلاء.

وإنه لأمر مثير للاهتمام حقا أن نتأمل هذا النمط الأخير من تقابلات البنية، وأن نلاحظ تجليات العلاقة بين طرفيه إيجابا وسلبا، لنرى كيف أن الشاعر ما يكاد يتهيا للحديث عن نفسه حتى يشير إلى أعدائه صراحة أو إيماء، وما يهم

بأن يضيف إلى تلك سمة من سمات الكمال حتى يبادر إلى نفيها عن هؤلاء، وكأن هذه المفاضلة الدائبة تشكل العصب الداخلى لبناء القصيدة وتحكم مساره، كائنا ما كان قدر هذه المفاضلة من الوضوح والاستار، فقد تكون مباشرة جهرية يعلنها مطلع القصيدة في تقرير وحسم :

أفاضل الناس أغراض لَذَا الزَّمن	يخلو من الهمّ أخلاهم من الفِطن
وإنما نحن في جيل سَواسية	شرٌّ على الحرّ من سُقم على بدنٍ
حولى بكلّ مكانٍ منهم خِلَقٌ	تُخطى إذا جثت في استفهامها بمنٍ
لا أقترى بلداً إلا على غرر	ولا أُمّرُ بخَلْقٍ غير مُضطغنٍ
ولا أعاشر من أملاكهم أحداً	إلا أحتقّ بضرب الرأس من وثنٍ <sup>(١)</sup>

إذ ما يكاد يربط بين الأفاضل والحقن، حتى يسارع إلى النقيض بالربط بين الخلو من الفطنة والخلو من الهموم، ثم يمضى في تغذية هذا التناقض بالمقابلة بينه - أى الشاعر - وبين جيله، أو إن شئت الدقة بين الحرّ وهؤلاء الذين يتساوون في الاصطلاح عليه بالشرك كما تصطلح العلل على البدن، وتغريه الصورة السلبية للآخرين بالاسترسال فيقنع من نقيضها الإيجابى بضائر التكلّم في صدر كل بيت :

حولى، لا أقترى، لا أعاشر، على حين تستأثر هذه الصورة السلبية ببقية الجهد؛ فهم خلق منكورة، وهم كالأنعام فى استلاب العقل، وليس فيهم من لا يجتهد فى اصطناع الضغينة تجاه الشاعر، حتى لا يكاد يسافر من بلد إلى بلد إلا على إحساس دائم بالخطر، وحتى ملوكهم، أو بالأحرى من عاشر الشاعر منهم، لا يفضلون الأصنام فى شيء، وإن كانت رءوسهم أولى بالاجتثاث من رءوس الأصنام.

ومعظم هذه الدلالات السلبية فى الصورة الأنفة واضح، يفصح عنه ملفوظ العبارة ومنطوق التركيب، ولكن بعضها من الدقة والرهافة بحيث يحتاج إلى لطف

في التأني وروية في النظر، وتأمل على وجه الخصوص إيجاء هذه الألفاظ التي تمثل بظلالها السلبية ما تمثله البقع في التصوير الحديث: «سواسية»، «خلق»، «خلق»، لتجد أن الأول لم يفد معنى التساوي فحسب، بل أضاف إليه نفي التميز وافتقاد التفرد بين أفراد هذا الجيل على وجه العموم، وأن الثاني والثالث قد اكتسبا من السياق ومن دلالة التنوين على التنكير ما يضيق عليهما ضرباً من الهجنة والبشاعة والتنفير.

وهذا التوازن الذي بدأ بالمقابلة الجهيرة بين الأضداد، ثم انتهى لصالح التركيز على الصورة السلبية، يظل مستمرا في القصيدة، وإن يكن بدرجات متفاوتة الوضوح، حتى يثول إلى ما يشبه التدايعات الحكيمة الموجهة، والتي تؤدي باللمحة والإشارة ما كانت تؤديه سابقاتها بالذكر الصريح، وتقول بالصفة والمغزى العام ما كانت تقوله تلك بالتسمية والمباشرة:

قد هَوَّنَ الصَّبْرُ عِنْدِي كُلَّ نَازِلَةٍ	وَلَيِّنَ الْعِزْمُ حَدَّ الْمُرْكَبِ الْخَشِينِ
كَمْ مَخْلَصٍ وَغُلَا فِي خَوْضِ مَهْلَكَةٍ	وَقَتْلَةٍ قُرِنَتْ بِالذَّمِّ فِي الْجُبْنِ
لَا يُعْجِبُنِي مَضِيماً حُسْنُ بِرِّزَتِهِ	وَهَلْ يَرُوقُ دَفِيناً جُودَةُ الْكَفَنِ
لِلَّهِ حَالُ أَرْجِيئِهَا وَتُخْلِفْنِي	وَأَقْتَضِي كَوْنَهَا دَهْرِي وَيَمْطُلْنِي
مَدَحْتُ قَوْمًا وَإِنْ عَشْنَا نَظُمْتُ لَهُمْ	قَضَائِدًا مِنْ إِنَاثِ الْخَيْلِ وَالْحُصْنِ <sup>(١)</sup>

وصحيح أن الخلاص والعلو لم يردا باعتبارهما صفة صريحة من صفات الصورة الإيجابية للشاعر، كما أن القتل المقرون بالذم والجبن لم يأت صفة صريحة من صفات الصورة السلبية، وبالمثل كان الحديث عن الذل مع جمال الهيئة وحسن الثياب مصبوحاً في قالب الحكمة الخالية من أي تحديد، كما كان الحديث عن هؤلاء الذين قيل في مديحهم من الشعر ما لا يستحقون حديثاً عن مجرد «قوم» بلا تسمية أو تعيين، بيد أن ربط تدايعات البنية بعضها ببعض، وقرن كل جزئية

(١) المصدر السابق - ج ٤ ص ٢١٢-٢١٣.



بالأخرى، ربما أعان في ردّ كل عنصر من العناصر المشار إليها إلى مكانه من الصورتين الكبّيرين المتقابلتين: صورة الشاعر، وصورة الآخرين.

أكثر من هذا، قد تشعر حين تقرأ بعض المدائح، وبخاصة تلك التي قيلت في سيف الدولة أو كافور، أن صورة الآخر - أو الآخرين - لا تكاد تغادر خلفية المشهد الشعري، حتى لو بدا أن هذا المشهد خالص في أساسه للعلاقة بين الشاعر وممدوحه، وحينذاك تصبح عناصر الرؤية الشعرية شبه مثلثة، ففي إحدى زواياها صورة الشاعر، وفي ثانيها صورة الممدوح، وفي ثالثها صورة «الآخر» بكل ما ينتجه تقابل الزوايا على هذا النحو من إحساس بالمفارقة، وبكل ما تحدثه هذه المفارقة من دلالات تختلف - بداهة - باختلاف السياق الشعري.

وهذا التعدد في أبعاد البنية يفترض من المتلقى أن يقرأ القصيدة وبعض اهتمامه موجّه إلى هذه الإيماءات الخاطفة التي تشير - ولو من بعيد - إلى تلك الركيزة الثالثة من ركائز الصورة. فحين نطالع ذلك النداء الذي يتوجّه به الشاعر إلى كافور سنة ست وأربعين وثلاثمائة، أي بعد رحيله عن سيف الدولة بقليل:

فيأيها المنصورُ بالجَدِّ سعيُّه	وبأيها المنصورُ بالسعي جَدُّه
تولّى الصِّبا عني فأخلفت طيّبه	وما ضرّني لما رأيْتُك فقُدُّه
لقد شَبَّ في هذا الزمان كُهولة	لديك، وشابت عند غيرك مُرَّة
ألا لَيْتَ يومَ السَّيرِ يُخبرَ حرَّه	فتسألُه والليل يخبر برَّه
وليتك ترعاني وخيران مُعرِض	فتعلمَ أني من حُسامك حَدَّه
وأني إذا باشرتُ أمرا أريدُه	تدانت أقاصيه وهان أشدُّه
وما زال أهلُ الدهرِ يشْتبهون لي	إليك، فلَمَّا لَحْتَ لي لاح فرْدُه <sup>(١)</sup>

نجد أن اقتران صورة المنصور - كافور - بصورة من يخلص في نصرته - الشاعر الفارس - لم يستطع، على الرغم من أولويته وانفساح مداه التعبيري، أن

(١) المصدر نفسه - ج ٢ - ص ٢٦-٢٧.

يجب ظلّ « الثالث » الذى يقبع فى خلفية المشهد، والذى يتراءى عبر إشارات متقطعة فيها من الموارية أكثر مما فيها من التصريح. ولنعد فى هذا الضوء إلى قراءة قوله : « وشابت عند غيرك مرده »، وقوله : « وليتك ترعاني وحيران معرض »، على حين أنه بمصر « وحيران »: الذى يذكره ماء بالشام<sup>(١)</sup>، وقوله : « وما زال أهل الدهر يشتبهون لى... » ترى هل يمكن ضمّ هذه الالاماءات الموزعة بحيث يتوفر منها جميعا ما يوجى بصورة ذلك « الآخر » الذى يعترض بين الشاعر وممدوحه؟ وهل يحتاج الأمر إلى كبير عناء فى الربط بين هذا الآخر وسيف الدولة الذى كان الشاعر آنذاك ما يزال حديث عهد بفراقه؟

ولعل لهذه النظرة التى ترقب صورة « الآخرين » حتى وهى فى أكثر اللحظات تمحّضا للمدوح، وخلوصا له، وعكوبا على رصد الوشائج التى تربطه بالشاعر، نقول : لعل لها صلة بما نلاحظه فى شعر المتنبي من ثراء المادة اللغوية التى تتقلب فى دلالاتها بين الحسد والحاسدين، والشهامة والشامتين، والجهالة والجاهلين، والعداوة والأعداء، وزعانف الشعر وأدعيائه واللائذين باسمه وإن لم يكن لهم من حقيقته نصيب.

ومما يلفت النظر أن تعترضنا هذه الدلالات السلبية ليس فى مواقف الهجاء المباشر فحسب، بل وأحيانا فى نسق بعض التجارب التى يمتزج فيها المديح بنبرة عاطفية واضحة، والتى تتراوح فيها تحولات الأسلوب بين الملاح والغزل، وبين تصعيد مكانة الممدوح من حيث هو مستحق للفضل بصفاته، وتصوير مكانه فى قلب المادح من حيث هو مستحق للحب بذاته، فإذا كان هذا الحب يكتم على الرغم من صدقه ووضوح الدلائل عليه :

ما لى أكتّم حبا قد برى جسدي

(١) حيران : ماء بالشام، بالقرب من سلمية. أنظر شرح العكبرى للمصدر الآنف الذكر - هامش

فإن صورة الآخرين لا تلبث أن تتداعى معكوسة في تلك « الأم » التي تتظاهر بالحب وتضمّر الضغينة :

وتدعى حبّ سيف الدولة الأمم

وإذا كان المقام مقام حديث عن العدل في المعاملة، وما يقتضيه ذلك من سداد الحكم وفطنة النظر، فإن ادعاء « الآخرين » لا يلبث أن يتراءى لنا في صورة حسية جديدة، صورة الشحم الذي يبدو من حيث الظاهر آية من آيات العافية، حتى إذا أصبح موضوعاً لذلك النظر المتفطن تكشف عن ورم وسقم دفين :

أعيذها نظراتٍ منك صادقة أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم

وربما لم تكن مسافة الخلف بين هذه الصحة الظاهرية والسقم الدفين بأقل منها بين الحب المكتوم والحب المدعى، أو بين الشاعرية الحقة والشاعرية المزعومة، بل ربما لم يكن الادعاء والزعم في الحالتين إلا مظهرًا من مظاهر تلك السلبية التي تتلون بها صورة الآخر عبر مساحة القصيدة، تارة على شكل ورم، وتارة أخرى في شخصية الجاهل الذي يغترّ بحلم الحليم - أو الشاعر - حتى إذا أخذه هذا الحليم لم يقلته :

وجاهل مدّه في جهله ضحكى حتى أتته يد فراسة وفم

وتارة ثالثة في تضاعيف إيماءات خاطفة وأسلوب تعريض لا يحدد بالاسم وإن أوحى بالصفة :

إن كان سرّكم ما قال حاسدنا فما لجرح إذا أرضاكم ألم  
بأى لفظ تقول الشعر زعنفة تجوز عندك لا عرّب ولا عجم<sup>(١)</sup>

ومثل هذه الإيماءات الخاطفة - على إيجازها - لا تقلّ عن كل ما سبقها في وضوح الدلالة على ما أشرنا إليه من تقابلات البنية وتوازن زوايا الرؤية، ويمكنك

(١) يراجع النص الكامل لهذه القصيدة : المصدر السابق - ج ٣ - ص ٣٦٢-٣٧٤.

أن تتأمل على وجه الخصوص دقة الاقتران بين عناصر ذلك التركيب الشعري  
المقتضب : «سركم ما قال حاسدنا»، حيث يشير كل من ضمير المخاطب والاسم  
الموصول وضمير المتكلم إلى واحدة من هذه الزوايا : النموذج الممدوح ممثلاً في ضمير  
المخاطب، والآخر ممثلاً في فاعل الصلة «حاسد»، والشاعر ممثلاً في ضمير المتكلم  
المضاف إليه. ثم ما تلبث هذه العناصر جميعاً أن تندمج في وحدة تصويرية كاملة :  
«فما لجرح إذا أرضاكم ألم»، فترى كيف تحول الحسد إلى جرح، ولكنه جرح يند  
عن طبيعة الجراح بتعالى المجروح على الألم من ناحية، وبوقوعه في حيز رضا الجراح  
من ناحية أخرى.

ألا يعنى هذا أن ظواهر التقابل والازدواج تفرض نفسها حتى على أدق  
مكونات البنية الشعرية؟



## المبحث الرابع

مستوى الصورة في البنية الشعرية



تتناول بعض الدراسات الحديثة مفهوم البنية الشعرية في ضوء ما تطرحه هذه البنية من دلالة إعلامية Informative وتصويرية imaginative، ويفترض هذا النوع من الدراسات أن العمل الشعري مركب إبداعى يبدأ من نواة دلالية ذات طبيعة إعلامية مباشرة، بها تتحدد هوية الموضوع ونوع المعلومة التى يقدمها إلى المتلقى، ولكن هذه الدلالة المباشرة تظل بعيدة عن إحداث الأثر الفنى المنشود ما لم تكتمل بدلالة أخرى إضافية، دلالة ذات طابع وجدانى محض، وتلك هى الدلالة التصويرية، وحين تنمو الدلالة الأولى، وتتعدد مكوناتها، وتنداح فى تلك الأخيرة، نكون قد حصلنا على المركب الإبداعى.<sup>(١)</sup>

وعلى الرغم من أن مثل هذا المدخل يقنع بإعطاء الدلالة التصويرية قيمة إضافية، على حين أنها أصيلة فى العمل الشعري وليست مجرد توكيد له، فإن مما يُذكر له أنه احتفظ للتعبير المباشر ببعض الأهمية التى أصبحت تستأثر بها - أو تكاد - الصورة الشعرية، بل إنه جعل دلالة هذا التعبير قادرة على التحول إلى دلالة تصويرية متى توفّر للشاعر من رحابة الرؤية الفنية ما يعين على توظيف هذا التحول، أو لنقل تطويعه، طبقاً لمقتضيات تلك الرؤية وتنوع مستوياتها البنائية.

هكذا ترى أن الدلالة المباشرة حين بلغت غايتها من تصعيد النموذج الممدوح بالتسوية بين الحاضر والغائب فيما ينالان من فضله :

هذا الذى أبصرت منه حاضرا      مثل الذى أبصرت منه غائباً

أصبح المقام مهياً لتجسيد هذه التسوية عبر طريقة فنية أكثر إقناعاً وأقوى احتجاجاً، طريقة تلجأ إلى البرهنة بالمحسوس على ما حاولت سابقتها أن تقوله بالمباشرة والتقرير، ومن ثم ينفصح المجال أمام تدفق تشبيهى تتعاقب صورته أمام

---

(١) لمزيد من التفصيل فى قيم الدلالة المباشرة والدلالة الإضافية فى العمل الأدبى يراجع :  
ب.م.رونين : الإعلامية والفنية، دراسة فى كتاب : التدقيق الفنى (بالروسية) - الجزء الأول - لينينجراد سنة ١٩٧١ - ص ١٢٠ وما بعدها.

بصيرة المتلقى بما يغذى فكرة التسوية أو عموم الفضل الذى لعب منذ البداية دور  
المثير الأصلي :

كالبدر من حيث التفت رأيتُهُ . يهدى إلى عينيك نورا ثاقباً  
كالبحر يقذف للقريب جواهرأ جوداً، ويبعث للبعيد سحائباً  
كالشمس في كبد السماء وضوءها يغشى البلاد مشارقاً ومغارباً<sup>(١)</sup>

وهذا يعنى أن المثير الأصلي الذى حرصت الدلالة المباشرة على تسميته فى  
البيت الأول حين عدلت فى عموم الفضل بين حالتى الحضور والغياب، قد تخلّق  
من جديد فى معادل تصويرى تختلف أشكاله وتتوسع، ولكنها تتفق جميعاً فى ملح  
فكرة المكان واندياح أثر المدوخ عبره اندياحاً يبلغ حد الشمول والاستغراق : من  
حيث التفت رأيتُهُ، يقذف للقريب ويبعث للبعيد، يغشى البلاد مشارقاً ومغارباً،  
وكأن هذا الاستغراق المكانى يكمل ذلك الاستغراق الزمانى الذى عبرت عنه الدلالة  
المباشرة فى التسوية بين حالتى الحضور والغياب.

ولكن هذا الملمح - على طرافته - لا يمثل كل ما يعنيه ذلك النموذج وأشباهه  
من شعر المتنبي، لأن أماننا مجموعة من التدايعات التشبيهية : البدر، البحر،  
الشمس، لا يؤلف بينها سوى ما يدعوه كولردج « طبيعة التداعى المناسبة »<sup>(٢)</sup>؛  
فعقل الشاعر مشحون بالذكريات، والمتراپطات، والرؤى، وهذه الطبيعة هى التى  
تقوم بالجمع بين كل تلك العناصر ومزجها فى صور متعددة وأشكال فنية مختلفة.

ومن الملحوظ أن مثل هذا التداعى لا يتم - بالنسبة للمتنبي على الأقبل -  
بطريقة « التصوير الحر » التى ولع بها السرياليون فى انتقالاتهم المفاجئة وتحريكهم  
لعناصر الواقع فيما يعرف بالخلط الزمانى والمكانى، بل إنه يتجلى محكوماً بوحدة

(١) ديوان أبو الطيب المتنبي - ج ١ - ص ١٢٩-١٣٠.

(٢) أنظر فى طبيعة التداعى كما فهمها كولردج :

إليزابيث درو: الشعر، كيف نفهمه ونتلوه - بيروت سنة ١٩٦١م - ص ٦٠ - ٦١.



الإطار الذى يقرن بين عناصر هذا التداعى على الرغم من اختلافها وتنوعها. قد يكون هذا الإطار تراثيا كما رأينا فى النموذج السابق، حيث قام المحفوظ التراثى بدور هام فى تغذية خيال الشاعر بمجملته من المترابطات التى ألحَّ عليها مَنْ قبله من الشعراء، وقد تكون وحدة هذا الإطار نابعة من وحدة المجال الذى تتحرك فيه عناصر الصورة، كقوله :

أَعَزَّمِي طَالَ هَذَا اللَّيْلُ فَانْظُرْ	أَمِنْكَ الصَّبْحُ . . يَفْرُقُ أَنْ يَثُوبَا
كَأَنَّ الْفَجَرَ حَبَّ مَسْتَرَارُ	يُراعى مَنْ دُجَّتْهُ رَقِيبَا
كَأَنَّ نَجْمُومَهُ حَلَّى عَلَيْهِ	وَقَدْ حُدِثَ قَوَائِمُهُ الْجَبُوبَا
كَأَنَّ الْجَوْ قَاسَى مَا أَقَاسِي	فَصَارَ سَوَادُهُ فِيهِ شَحُوبَا
كَأَنَّ دُجَاهَ يُجْذِبُهَا سُهَادِي	فَلَيْسَ تَغِيبُ إِلَّا أَنْ يَغِيَا
أَقْلَبُ فِيهِ أَجْفَانِي كَأَنِّي	أَعْدَّ بِهِ عَلَى الدَّهْرِ الدُّنُوبَا <sup>(١)</sup>

يفرق بين هذا النموذج وسابقه أن التداعى - باعتباره أساسا للصورة - لا يتجاهل المثير الأصيل أو يعتبره فى حكم المسكوت عنه، بل يعكف عليه بالتشقيق والتعقب، بما لا يخرج - فى كل الأحوال - عن دائرة هذا المثير، نعى أن الحديث المباشر عن طول الليل لم ينته إلا وقد استدعى سلسلة من العناصر التصويرية التى ترتبط به والتى تتفق معه فى وحدة مصدرها من الطبيعة : الفجر والنجوم والجر والدجى، وقد قامت وحدة المصدر هنا، كما قامت وحدة الإطار التراثى هناك، بدورها فى توكيد دلالة التداعى، وربما دفعنا هذا إلى القول بأن مثل هذه التدفقات التشبيهية لم تكن إنشائية على إطلاقها، بل أفضت - فى بعض الأحيان - إلى نوع من التراكم الذى تترادف عناصره على توكيد الفكرة الواحدة ثم لا تزيد. على أن ما ينبغى التنبيه إليه حقا فى تراث المتنبي من الصور الشعرية،

(١) ديوان المتنبي ج ١ - ص ١٣٩-١٤٠، والجوب فى البيت الثالث وجه الأرض، أو الغليظ من الأرض بخاصة.

ليس فقط ذلك التدفق التشبيهي، وما عسى أن يمنحه من قيمة توكيدية، بل هو حس المفارقة في بناء الصورة على متناقضات يتولد من مجرد الجمع بينها على صعيد واحد ضرب من المباغته التي تفجأ المتلقى وتثرى مشاعره.

ولا نعني بذلك - فقط - تلك المفارقات الجزئية التي يتصيداها الشاعر حين يقرن - مثلاً - بين شهرة كافور ولونه فيخرج منها «بشمس منيرة سوداء»، أو حين يوازن بين «بيض الملوك» و«لون الأستاذ» فيجعل من الثاني - على سواده - أمنية للأولين<sup>(١)</sup>، وإنما نعني - قبل ذلك وبعده - حس المفارقة حين يتجسد في قالب من الرؤية الفنية المركبة، فيشف عن إدراك الشاعر لإيقاع الأشياء، وخاصية التمايز فيما بينها، ثم يدق هذا الإدراك ويعمق ويمتد ليتحول إلى موقف للمبدع تجاه ظواهر الوجود مجتمعة أو موزعة. وقبل أن نسترسل في تفصيل ما نفهمه من بناء المفارقة التصويرية على هذا النحو، يحسن أن نقرأ هذا المفتاح الذي صدر به إحدى كافورياته :

مَنْ الجَاذِرِ فِي زِيِّ الْأَعَارِبِ	حَمْرُ الْحُلَى وَالْمَطَايَا وَالْجَلَابِيبِ
إِنْ كُنْتَ تَسْأَلُ شَكَاً فِي مَعَارِفَهَا	فَمَنْ بَلَاكَ بِتَسْهِيدٍ وَتَعْذِيبِ
لَا تَجْزِينِي بِضَنِّي بِي بَعْدَهَا بِقُرِّ	تَجْزِي دُمُوعِي مَسْكَوياً بِمَسْكُوبِ
سَوَائِرِ، رِيماً سَارَتْ هَوَادِجُهَا	مَنِيعَةً بَيْنَ مَطْعُونٍ وَمَضْرُوبِ
وَرِيماً وَخَدْتُ أَيْدِي الْمَطَى بِهَا	عَلَى نَجِيعٍ مِنَ الْفُرْسَانِ مَصْصُوبِ
كَمْ زُورَةٍ لَكَ فِي الْأَغْرَابِ خَافِيَةٍ	أَذْهَى وَقَدْ رَقَدُوا مِنْ زُورَةِ الذُّبِّ
أَزُورُهُمْ وَسَوَادُ اللَّيْلِ يَشْفَعُ لِي	وَأَنْثَى وَبِياضِ الصَّبْحِ يُغْرِى بِي
قَدْ وَافَقُوا الْوَحْشَ فِي سَكْنَى مَرَاتِعِهَا	وَخَالَفُوهَا بِتَقْوِيضٍ وَتَطْنِيبِ
جِيرَانُهَا، وَهُمْ شَرُّ الْجَوَارِ لَهَا	وَصَحْبُهَا، وَهُمْ شَرُّ الْأَصَاحِبِ
فَرُودَ كُلِّ مُحِبٍّ فِي بَيْتِهِمْ	وَمَالَ كُلِّ أَخِيذِ الْمَالِ مُحْرُوبِ

(١) الإشارة هنا إلى قصيدته في تهنتة كافور بدار بناها. ديوانه - ج ١ - ص ٣٢-٣٦.

ماؤُجُه الحَضَرِ المُسْتَحْسَنَاتُ بِهِ      كأُوجُه البدَوِيَّاتِ الرَّعَائِبِ  
 حُسْنُ الحَضَارَةِ مَجْلُوبٌ بِطَرِيَّةٍ      وَفِي البَدَاوَةِ حُسْنٌ غَيْرُ مَجْلُوبٍ  
 أَيْنَ المَعْيُزِ مِنَ الأَرَامِ نَاطِرَةٌ      وَغَيْرُ نَاطِرَةٍ فِي الحَسَنِ والطَّيِّبِ؟  
 أَفَدَى ظِبَاءُ فِلَاةٍ مَا عَرَفْنَ بِهَا      مَضُغَ الكَلَامِ وَلَا صَبْغَ الحَوَاجِبِ  
 وَلَا بَرَزْنَ مِنَ الحَمَامِ مَائِلَةٌ      أَوْرَاكُهُنَّ صَقِيلَاتِ العِرَاقِبِ  
 وَمِنْ هَوَى كُلِّ مَنْ لَيْسَتْ مُمَوَّهَةٌ      تَرَكْتُ لَوْنٌ مَشِيبِي غَيْرَ مُخْضُوبِ  
 وَمِنْ هَوَى الصَّدَقِ فِي قَوْلِي وَعَادَتِهِ      رَغَبْتُ عَنْ شَعْرِ فِي الوَجْهِ مَكْذُوبِ<sup>(١)</sup>

سنتذكر ونجن نطالع التعبير « بالأعراب » في البيت الأول أن هذا التعبير لم يأت اعتباطاً، فقد تكرر بمادته في البيت السادس : « الأعراب »، ثم تكرر بمعناه في البيت الحادي عشر : « البدويات »<sup>(٢)</sup>، وليس في هذا التكرار من غرابة؛ إذ يقوم هذا التعبير مقام المثير الأصلي في الصورة الشعرية، فإذا اعتبرنا هذا المثير موضوعاً مباشراً للصورة، أمكن أن نميز بين مستويين يلجأ إليهما الشاعر في جلاء سمات هذا الموضوع وكشف ملامحه، ومن ثم الانتقال به من طور الدلالة المباشرة إلى طور الدلالة الإضافية التي اتخذنا منها محكاً لجهد الفنان في تشكيل الواقع وإعادة تمثله.

أما المستوى الأول فيتمثل في النقاط أوجه التناظر - أو التشابه - بين المثير الأصلي والمستشار الإضافي، أو بين الأعرابيات وما يستدعين من وحش البادية وحيوانها، باعتبار ما يربط بين هؤلاء وأولئك من وحدة المجال، وقد تسرددت الإشارات إلى هذا المستوى في البيت الأول والبيت الثالث والبيت السادس، ثم

(١) المصدر السابق - ج ١ - ص ١٥٩ - ١٧٠.

(٢) أكثر من هذا، قد تجد الإشارة إلى الأعرابيات - موضوعاً غزلياً - في غير تلك من قصائده.

انظر - على سبيل المثال - مقدمة قصيدته في مدح المغيث العجلى - المصدر السابق - نفس الجزء - ص ١٠٩ وما بعدها.

في البيتين الثامن والتاسع، وأخيرا في البيتين الثالث عشر والرابع عشر، وبهذه الإشارات تحولت الأعرابيات في البداية إلى «جآذر» - والجؤذر ولد البقرة الوحشية - مع ما عسى أن يوحى به تسليط الاستفهام على غير المتوقع - نعى الجآذر - بدلا من المتوقع - أى الأعرابيات - من الخلط بينهما حتى لا يستطاع تمييز أحدهما عن الآخر إلا بقدر من التأمل، ثم جاءت الإشارة في البيت الثالث لتؤكد هذا التحول، أو الخلط، حين قرنت بين المثير الأصلي ومستشار إضافي حميم الصلة بالجآذر، وهو البقر، ثم كانت الإشارة في البيت السادس دائرية مراوغة؛ لأنها أثبتت على عنصر «الأعراب» صراحة، ولكنها أومأت إلى معادله التصويرى، إذ جعلت زورة من يزورهم «زورة الذيب» حين يقع بالغنم والراعى راقدا.

ويمتد أثر هذه الإشارة الأخيرة حتى البيت الثامن، حيث تتخلق صلة الغنم بالذئب في شكل علاقة جديدة بين الأعرابيات والوحش، وهى علاقة بالموافقة والمخالفة معا، لأنهن إن وافقن الوحش في حلول المراتع، فقد خالفنها في الرحيل والإقامة، ويستمر هذا التناسخ الضرورى عبر عناصر من نفس المجال، لنرى الأعرابيات وقد برزن مرة أخرى في ثياب الآرام أو ظباء الفلاة. وفي كل تلك التجليات التى يتلبس بها المثير الأصلي نرى المستشار الإضافى دالاً على مغاير التآبد والعفوية، موحيا بسذاجة الفطرة، وعُذرية الطبيعة، وأصالة الخُلقة والخلق.

وهذه الدلالة التى يفضى إليها ذلك المستوى سرعان ما تصبح بمثابة مقدمة للمستوى الثانى، مستوى **المفارقة الصريحة** بين الحضارة والبداءة، وبين الحضريات والبدويات؛ فما دامت نقاوة الفطرة وغضارة الطبع من اللوازم الدلالية للبداءة، فإن اجتلاب الحسن واصطناع الجمال وتكلف الزينة لوازم دلالية للحضارة، ومن ثم تصبح المقارنة بين الطرفين متوقعة في نتائجها، مثلما كانت مقنعة ومحسوبة في مقدماتها؛ ومن ثم - أيضا - تنهض خطوات هذه المقارنة منذ البيت الحادى عشر بمهمة التنويع المباشر لتلك الدلالة التصويرية التى أنتجها المستوى الأول، وكلما ثبتت لأحد الطرفين صفة ثبت نقيضها للآخر صراحة أو



إيماء، فإذا كانت الملاحظة في الحضريات مجلوبة بالاحتياال، فهي في البدويات طبع، وإذا كان من شأن أولئك تكلف الكلام وترجيح الحواجب، فإن من شأن هؤلاء فصاحة غير مدعاة، وصبغة غير منحولة، وإذا كان الحسن لدى أولئك صنعة، وصقلا، وتمويه، فهو لدى هؤلاء فطرة وطبيعة.

وحتى الآن، كنا من النموذج المشار إليه بصدد مثير موضوعي تقلب - أولا - عبر عدة تجليات صورية وثيقة الصلة في مصادرها، ثم أصبح - ثانيا - طرقا في مقارنة تعتمد على اصطيات مظاهر المفارقة بالتعبير المباشر والصورة معاً، ولكن القصيدة لا تلبث أن تلفتنا عن هذا وذاك إلى ملمح آخر بالغ الأثر في دلالاته على رؤية الشاعر بصفة عامة؛ فالقضية ليست قضية بداعة وحضارة وحسب، وليس الأمر فيها منوطاً بالحسن المطبوع والحسن المصنوع فقط، بل هي - في التحليل الأخير - قضية الأصالة المنشودة في كل شيء، وبلا حدود، قضية الصدق مع النفس حتى لو ابتعثت صراحة هذا الصدق من المرارة ما تبتعثه صراحة المشيب:

وَمِنْ هَوَى كُلِّ مَنْ لَيْسَتْ مَمُوهَةً      تَرَكْتُ لَوْنِ مَشْيِي غَيْرَ مَخْضُوبٍ  
وَمِنْ هَوَى الصَّدْقِ فِي قَوْلِي وَعَادَتِهِ      رَغِبْتُ عَنْ شَعْرِ فِي الْوَجْهِ مَكْذُوبٍ

أترانا - بعد هذا الكشف - بإزاء موقف من هذا الوجود الذي تتقنع حقائقه بمظاهر التلبس والتمويه، بقدر ما تفتقد من معاني النقاء والبركة.. ؟



وبنية الصورة الشعرية تعتمد على مبدأ الانتخاب والتكثيف، نعى بذلك دقة انتقاء العناصر المكوّنة للصورة دون تزيّد أو استرسال، ثم أصالة الشاعر في المزج بين هذه العناصر وتوظيفها لإحداث الدلالة التصويرية في أعماق مستوياتها؛ ذلك أن التفكير الشعري - كما يقول ريتشاردز - «عملية اختيار»<sup>(١)</sup>، ومقتضى ذلك ألا ترتبط قيمة التصوير بمجرد غلوّه وإسرافه، ومقتضاه أيضاً أن نجاح الصورة لا يقاس

(١) أنظر: إليزابيث درو: الشعر، كيف نفهمه ونتنوّقه - ص ٦٢-٦٤.

فقط بمدى انبساطها أو تراكم أجزائها، بل وقدرتها على تركيز الدلالة وتكثيفها، فإذا تمثلنا المقياس الأول خطأً يمتد امتداداً أفقياً، فإن المقياس الثاني يمثل خطأً يمتد امتداداً رأسياً، وفي نقطة التقاء الخطّين يقع مركز الدلالة الصُّورية ومحورها العميق.

في إطار هذا الإدراك الموجز لطبيعة الصورة الشعرية ووظيفتها يمكن أن نضع عدداً من الأشكال والتجليات التصويرية التي تقدمها المادة الشعرية المدروسة، ومن هذه التجليات - على وجه الخصوص - ما يمكن تسميته «بالترقّي في تكوين الصورة»، نعى بذلك التدرج من الإقناع بالأعم إلى الإقناع بالأخص، أو من الكلي إلى الجزئي، أو من السهل إلى الصعب، ومثل هذا التدرج كفيل بتخفيف ما عسى أن يكون في الصورة من مبالغة، حيث يعتمد إلى تقديمها على دفعات، أو استقطارها جرعة جرعة، مستعيناً في ذلك بما تنوفره الحاجة التخيلية أو القياس الشعري من نتائج دلالية.

تأمل كيف يبدأ الشاعر من حقيقتين لا تقبل هيتهما الجدل : سيوف الهند وهي مجرد حديد أصمّ، وناب الليث والليث بمفرده، ليجعل من التسليم برهبتها وهما على تلك الحالة مرقاة إلى التسليم بها وهما على حال أكثر خصوصية، سواء أكانت هذه الخصوصية بالذات، كالسيف العربي، أم بالآخرين، كالليث المستكثر بصحبه :

تُهابُ سيوفُ الهند وهى حدائد      فكيف إذا كانت نِزاريةً عُرباً  
ويُرهب نابُ الليث والليث وحده      فكيف إذا كان الليوث له صَحْباً<sup>(١)</sup>

وواضح أن بناء الصورة على هذا النحو من الترقّي لا يعدم صلة بما أشرنا إليه سابقاً من مفهوم المفارقة؛ لأن الحقيقة المرتقى منها هي بعينها الصبورة المرتقى إليها، باستثناء فرق وحيد، وهو الفارق بين جملي الحال في صدرى البيتين : وهى حدائد، والليث وحده، وجملي الشرط في عجزيهما : إذا كانت نزارية عرباً، إذا

(١) المصدر الأسبق - ج ١ - ص ٦١.

كان الليوث له صحبا، وربما كان هذا الفارق حاسما في توليد الدلالة الصورية؛ لأنه هو الذى جعل من السيوف سيوفا إنسية نزارية، بعد أن أفاد الشاعر من الاشتراك اللفظى بين اسم السيف ولقب سيف الدولة، كما أنه هو الذى جعل من الليوث ليوثا بشرية، بعد أن انعقد بينها من أواصر الصحبة ما لا ينعقد إلا بين الإنسان والإنسان.

ويمكن الاسترسال فى تعقب المزيد من نماذج هذا الترقى بما يسمح باكتشاف الفروق الأدائية الدقيقة التى تميز بينها، برغم وحدة الظاهرة فى عمومها، ولكننا نكتفى فى الإشارة إلى هذه الفروق بنموذج آخر من مطلع هذه المدحة التى توجه بها إلى كافور سنة ست وأربعين وثلاثمائة، وتحديد التاريخ هنا لا يخلو من مغزى؛ لأن للصورة - برغم صبغتها الغزلية - صلة بالمنخ النفسى الذى كان يعانيه الشاعر فى كنف كافور :

أود من الأيام ما لا تودُهُ	وأشكو إليها بيننا وهى جُنْدُهُ
يُباعِدُن حُبًا يجتمعن ووصلُهُ	فكيف يَحِبُّ يجتمعن وصدُّهُ
أبى خُلُق الدنيا حبيبا تُديمه	فما طَلَبى منها حبيبا تردُّهُ
وأسرُعُ مفعولٍ فعلتَ تغيرا	تكلَّفُ شىءٍ فى طباعك ضِدُّهُ <sup>(١)</sup>

وليس خافيا أن الترقى فى تلك الحالة الأخيرة لم يكن من العام إلى الخاص، بل كان تدرجا من السهل إلى الصعب، ونما يمكن استدامته إلى ما يستحيل رده، وقد بقيت المفارقة هنا، مثلما كانت هناك :

يُجتمعن ووصلُهُ × يجتمعن وصدُّهُ

تديمه × تردُّهُ

وإن كان واضحا أنها تمّ هنا بطرق صياغية تختلف اختلافا بينا عما اتبع فى سابقتها.

١. المصدر نفسه - ج ٢ - ص ١٩.

واختلاف الطرق الصياغية على هذا النحو هو الذى يجعل من الصورة الشعرية ظاهرة مستأنفة تند عن التنظير المطلق والتععيد الذهني الحاسم، فما يحسن في بيئته من عمل شعري قد لا يحسن في عمل آخر، وما تفلح في أدائه طريقة من طرق الصياغة قد لا تفلح في أدائه أخرى، ولا مجال في هذه الحالة للاحتكام إلى منطق العقل وحده في قياس المقبول والمرفوض من مبالغات الصورة الشعرية، ولقد سبق أن أشرنا إلى تلك المقولة التي توحى بأن قيمة التصوير الشعري لا ترتبط بحجم ما فيه من إغراب أو إسراف، وقد لا تمس هذه المقولة شاعرا قدر ما تمس المتنبي، ومع ذلك فإن ما يدعى بالمبالغة ليس معنى أثريا مجردا حتى يكون الحكم فيه على إطلاقه، بل هو دلالة، وتلك الدلالة تُحدثها بنية شعرية معينة، ومن ثم لا يتأق تفسيرها أو تقويمها إيجابا وسلبا إلا بمنطق هذه البنية وفي ضوئها. ألا تحمل هذه الصورة قدرا - كبيرا أو صغيرا - من المبالغة إذا وضعت في إطار تجريدى محض؟

أُسِّرَ بتجديد الهوى ذِكْرُ ما مضى	وإن كان لا يَبْقَى له الحجر الصلْدُ
سُهَادٌ أَتَانَا مِنْكَ فِي الْعَيْنِ عِنْدَنَا	رُقَادٌ، وَقُلَامٌ رَعَى سِرُّكُمْ وَرَدُّ
مُمَثِّلَةٌ حَتَّى كَأَنَّ لَمْ تُفَارِقِي	وحتى كَأَنَّ الْيَأْسَ مِنْ وَصْلِكَ الْوَعْدُ
وحتى تَكَادِي تَمْسَحِينَ مَدَامِي	وَيَعْبَقُ فِي ثَوْبِي مِنْ رِيحِكَ النَّدُّ <sup>(١)</sup>

ومع ذلك لا تكاد تحس بأذى أثر سلبي لمثل تلك المبالغة، لأن بنية الصورة قد تدرجت بنا فيما يشبه حلم اليقظة، من الذكرى التي تستعيد عذوبة الماضي، وإن كان فيها من اللوعة ما ينفطر له الفؤاد، إلى السهاد الممض بطبيعته وإن كان - من أجل الحبيب - معادلا في طيبه للذيذ الرقاد، إلى هذا « التمثل » الذى يتحول به التذكر إلى حلم حقيقى، والذى يتراءى من خلاله طيف الحبيبة بكل حضوره الوجداني الحى، حتى وكأنها لم تفارق، وحتى يكاد لفرط إحساسه بها واستغراقه فيها - تأمل الدلالة الظنية في استخدام « كأن »، ودلالة المقاربة في استخدام

(١) القلام في البيت الثانى نبات خبيث الرائحة. والنموذج من قصيدته في مدح الحسن بن علي الهمداني



« تكاد »، وتنبّه لأثرهما في تخفيف حجم المبالغة - يشعر بأصابعها من فوق جبينه، حانية رفيقة، تمسح مدامعه، وتنضح عائله الداخلي بعبق الذكريات.

قارن - إن شئت - هذه الصورة بصورة أخرى تدور في نفس ذلك المدار الغزلى، ولكنها تحمل من ثقل المبالغة ما لم تفلح في الإقناع به طريقة الصياغة :

قد كان يمنعني الحياء من البكا      فالיום يمنعه البكا أن يمنعا  
حتى كأن لكل عظم رنة      في جلده ولكل عرق مذمعا<sup>(١)</sup>

وربما استرعى النظر أن استخدام « كأن » الذى أنتج من إحياءات الظن والتوهم<sup>(٢)</sup> ما أسهم في تغذية جو « الرؤيا » في الصورة الأولى، لم يكن له نفس القدر من التأثير في الصورة الثانية؛ لأن المبالغة في تلك الحالة الأخيرة لم تتجاوز مآزق التعامل اللفظي مع الفعل « يمنع »، وحين حاولت تجاوز هذا المآزق وقعت في شرك ذلك التفتيق الذهني الذي أسرف على نفسه وعلى المتلقى حين جعل للعظام رنيناً وللعروق مدامعا!!

والتعامل اللفظي مع الصورة يغرى المبدع بالاسترسال، وسرعان ما تفقد الصورة تحت إغراء هذا الاسترسال قدرتها على الكشف والإقناع، لتتحول إلى ضرب من الإغراب الشكلي الذي لا ينتج، نعى أنها لا تشف في تلك الحالة عن تمثّل جديد للواقع وعلاقاته، بقدر ما تعرض من مهارة الشاعر في تقليب الألفاظ على ذلك النحو الذي يبدو جلياً في مسلكه إزاء كلمات مثل : دون، خلف، بعض، كل، ضعيف، في مدحته لأبي الفرج أحمد بن الحسين القاضي :

ولست بدون يرتجى الغيث دونه      ولا منتهى الجود الذى خلفه خلف  
ولا واحداً في ذا الورى من جماعة      ولا البعض من كل، ولكنك الضعف

(١) المصدر السابق - ج ٢ - ص ٢٥٩.

(٢) يفيد حرف « كأن » معنى التشبيه إذا كان خبره جامداً، ويفيد معنى الظن إذا كان خبره مشتقاً أو

جملة. انظر: المعجم الوسيط - ج ٢ - ص ٧٧٧.

ولا الضَّعْفَ حتى يُتَّبَعَ الضَّعْفُ ضِعْفُهُ ولا ضِعْفَ ضِعْفِ الضَّعْفِ بل مثله أَلْفٌ<sup>(١)</sup>

ودعك من الرهق اللفظي الناجم عن تكرار المادة اللغوية دون تنوع يذكر، فمع التجاوز عنه لا يبق للصورة من محصول دلالي سوى ما لخصه العكبري في عبارة شديدة الإيجاز، حين قال: «والمعنى أنك فوق الوري»<sup>(٢)</sup>، وهو معنى لم يكن ليجتاز في بلوغه إلى مثل هذا الدوران الطويل.

أما حين يتخطى المبدع مأزق التعامل اللفظي مع الصورة، حين يكون تشقيقه لعناصرها واسترساله مع جزئياتها نتيجة استغراق فني في تمثل هذه العناصر والجزئيات، بغية اكتشاف ما بينها من نسب وعلاقات، حينذاك يصبح المعول في تحديد قيمة الصورة لأعلى معقوليتها الذهنية المجردة، بل على منطقيتها داخل بيئتها التعبيرية الخاصة.

من هذا القبيل الأخير ما يصادفه قارئ المتنبي - أحيانا - من صور شعرية تدق الصلة المعقودة بين مكوناتها إلى حد قد يضاف على البناء الصوري طابع الوهم، ونوشك أن نقول طابع الخرافة، وغالبا ما يحدث ذلك عندما يكون المقام مقام وصف الظواهر والكائنات التي يتمخض عن المبالغة في تصويرها مبالغة في جلاء صورة الشاعر - الفارس، أو الممدوح - البطل، وعلى وجه التخصيص عندما يكون ذلك الوصف منصرفا إلى خيل المعركة ورصد حركتها النشطة وملاحمها الغريبة التي تند عن المؤلف في طبيعة الجياد، حتى وكأنها تتخذ من صدور الأعداء طرائق، «فالطعن يفتح في الأجواف ما تسع»<sup>(٣)</sup>، ويدق منها النظر حتى لتهتدي في ظلام المعركة بنار الأسنة وشمع القنا<sup>(٤)</sup>، وحتى لترى في حالك الدجى «بعيدات

(١) ديوان المتنبي - ج ٢ - ص ٢٩٠.

(٢) المصدر السابق - نفس الصفحة.

(٣) المصدر السابق - ص ٢٢٧.

(٤) المصدر نفسه.

الشَّخْوصُ كما هيا<sup>(١)</sup>»، كما تبلغ بها رهافة المسامع حد التقاط «الجرس الخفي»، حتى «ليخلُن مناجاة الضمير تناديا<sup>(٢)</sup>»، أو «كأنما يبصرن بالأذان<sup>(٣)</sup>»، وتخفّ حركتها حتى لتسبق قوائمها الأربع رجعة الطرف: «أرْبَعُها قبل طرفها تصل<sup>(٤)</sup>».

ولا يقتصر هذا النمط من التصوير على الخيل وعلاقاتها؛ لأننا نراه كذلك في وصف الإبل (قصيدته في مدح عبد الرحمن بن المبارك الأنطاكي)، كما نطالعه في تلك اللوحة الحيّة التي يرسمها للأسد من خلال مدحته الشهيرة لبدر بن عمار، وقد كنا نقرأ هذه القصيدة الأخيرة فتبهرنّا منها شجاعة الممدوح التي تضاءلت بجوارها قوة الأسد الصريع، ولكننا حين نعيد مراجعتها في ضوء المعطيات اللغوية للصورة الشعرية نجد أنفسنا بإزاء حقيقتين لا مناص من تذكرهما في هذا المقام، وأولى هاتين الحقيقتين أن علوّ نبرة المبالغة في الصورة المرسومة لم يحلّ بينها وبين التأثير الفني المنشود، أما ثانيتهما فهي أن الصورة برغم ما يبدو من موضوعيتها تكشف عن بعض الإسقاطات الذاتية، وهذه الإسقاطات الذاتية قد أسهمت بدورها في تسويغ المبالغة المذكورة وإعطائها قدرا من المشروعية الفنية، وقيل أن غمضي في البرهنة على هاتين الحقيقتين دعنا نقرأ هذه الأبيات من القصيدة المذكورة:

وَرَدَ إِذَا وَرَدَ الْبُحَيْرَةَ شَارِباً	وَرَدَ الْفُرَاتَ زَيْئِرُهُ وَالنَّيْلَا
مُتَخَضِّبٌ بِدَمِ الْفَوَارِسِ لَا بَسْ	فِي غَيْلِهِ مِنْ لُبْدَتَيْهِ غَيْلَا
مَا قُوبِلَتْ عَيْنَاهُ إِلَّا ظُتَّتَا	تَحْتَ الدَّجَى نَارَ الْفَرِيقِ حُلُولَا
فِي وَحْدَةِ الرُّهْبَانِ إِلَّا أَنَّهُ	لَا يَعْرِفُ التَّحْرِيمَ وَالتَّحْلِيلَا
يَطَأُ الْبَرَى مَتَرَفَقًا مِنْ تَيْهِهِ	فَكَأَنَّهُ آسٍ يَجُسُّ عَلَيْهِ
وَيُرْدُ غُفْرَتَهُ إِلَى يَا فُؤُوحِهِ	حَتَّى تُصِيرَ لِرَأْسِهِ إِكْلِيلَا

(١) المصدر السابق - ج ٤ - ص ٢٨٦.

(٢) المصدر نفسه.

(٣) المصدر السابق - ج ٤ - ص ١٧٦.

(٤) المصدر السابق - ج ٣ - ص ٢١٣.

وتظنُّه ممَّا يُزَمِّجُ نَفْسُهُ  
قَصَرَتْ مَخَافَتُهُ الْخُطْيَ فَكَأَنَّمَا  
أَلْقَى فَرِيستَهُ وَسَرِيرَ دُونِهَا  
فَتَشَابَهَ الْخُلُقَانِ فِي إِقْسَادِهِ  
أَسَدٌ يَرَى عُضْوَيْهِ فِيكَ كَلَيْهِمَا  
فِي سَرَجٍ ظَامِئَةٍ الْفُصُوصِ طِمْرَةٍ  
نَيْالَةِ الطُّلُبَاتِ لَوْلَا أَنَّهُمَا  
تَنَذَى سَوَالِفُهَا إِذَا اسْتَحَضَرَتْهَا  
مَا زَالَ يَجْمَعُ نَفْسَهُ فِي زَوْرِهِ  
وَيَذُقُّ بِالصَّدْرِ الْحِجَارَ كَأَنَّهُ  
فَكَأَنَّهُ غَرَّتْهُ عَيْنٌ فَادْنَى  
أَنْفُ الْكَرِيمِ مِنَ الدُّنْيَةِ تَارِكُ  
وَالْعَارِ مَضَاضٍ وَلَيْسَ بِخَائِفٍ  
سَبَقَ التَّقَاءَكُ بِوُثْبَةٍ هَاجِمٍ  
خَذَلَتْهُ قُوَّتُهُ وَقَدْ كَافَحْتَهُ  
قَبَضَتْ مَنِئْتَهُ يَدِيهِ وَعُنُقَهُ  
سَمِعَ ابْنُ عَمَّتِهِ بِهِ وَيَحَالِهِ  
وَأَمْرٌ مِمَّا فَرَّ مِنْهُ فَرَارُهُ  
تَلَفُ الَّذِي اتَّخَذَ الْجَرَاءَةَ خُلَّةً

عَنْهَا لَشِدَّةٌ غِيْظُهُ مَشْغُولًا  
رَكَبَ الْكَمِيَّ جَوَادَهُ مَشْكُولًا  
وَقَرِيتَ قُرْبًا خَالَهُ تَطْفِيلًا  
وَتَخَالَفًا فِي بِذَلِكَ الْمَأْكُولًا  
مُتْنًا أَزَلَّ وَسَاعِدًا مَفْتُولًا  
يَأْبَى تَفَرُّدَهَا لَهَا التَّمْثِيلًا  
تُعْطَى مَكَانَ لَجَامِهَا مَانِيًا  
وَتُظَنُّ عَقْدَ عِنَانِهَا مُحْلُولًا  
حَتَّى حَسِبْتَ الْعَرَضَ مِنْهُ الطُّولًا  
يَبْغِي إِلَى مَا فِي الْحَضِيضِ سَبِيلًا  
لَا يَبْصُرُ الْبَخْطَبَ الْجَلِيلَ جَلِيلًا  
فِي عَيْنِهِ الْعَدَدَ الْكَثِيرَ قَلِيلًا  
مِنْ حَتْفِهِ مِنْ خَافَ مِمَّا قِيلَا  
لَوْ لَمْ تُصَادِمُهُ لَجَازَكَ مِيلَا  
فَاسْتَنْصَرَ التَّسْلِيمَ وَالتَّجْدِيلَا  
فَكَأَنَّمَا صَادَقْتَهُ مَغْلُولَا  
فَنَجَا يُهَرِّولُ مِنْكَ أَمْسٍ مَهْنُولَا  
وَكَقْتْلِهِ أَلَا يَمُوتُ قَتِيلَا  
وَعَظُ الَّذِي اتَّخَذَ الْفِرَارَ خَلِيلَا<sup>(١)</sup>

إنَّ مدى المبالغة في اللوحة المرسومة ينفسح إلى حدٍّ يذكِّرنا بتلك الصور  
الوهمية التي تجلت في عدد من الأعمال الأدبية الماثورة، كذئب الفرزدق، ونورس  
تشيخوف، وغراب إدجار آلان بو، وسواها من الأعمال الأدبية التي يكون موضوع  
الصورة فيها - برغم حياده الظاهري - منفذاً لجملة من الخواطر الذاتية، أو إطاراً

(١) المصنوع ذاته - ج ٣ - ص ٢٣٨-٢٤٣.



يبدى من قيم المبدع ومواقفه بقدر ما يستر من عواطفه المباشرة.

بداية الوهم فى صورة ذلك الأسد هذا الزئير الخرافى الذى يطوى المسافات ويختصر أبعاد المكان من بحيرة طبرية، حتى نهر الفرات بالعراق، وحتى نهر النيل بمصر، ولا تلبث هذه المبالغة الصوتية أن تقترن بمبالغة جديدة تعتمد هذه المرة على معطيات حاسة البصر، حين يلتقط الشاعر مشتقات اللون الأحمر فى منظر الدم الذى تخضب به جسم هذا الأسد لكثرة ما افترس، وتكتسب هذه المبالغة البصرية بُعداً آخر عندما تنتقل إلى عيني الأسد ذاتها، فنراها تتشكّلان فى صورة غريبة نادرة، هى صورة النار التى تلتهم فى جوف الليل، بكل ما يبعثه البرق المحفوف بالسواد من رهبة وفزع، وبرغم أن حدّة المبالغة تخفّ قليلاً حين تفسح مكانها للصور الوصفية الدقيقة : يردّ غفرته إلى يافوخه، ألقى فريسته وبربر دونها، مازال يجمع نفسه فى زوره... إلخ، فإنها لا تتوارى تماماً، بل لا تفتأ تطلّ من زوايا اللوحة بين الحين والآخر، طورا حين يدقّ الأسد ب صدره الحجارة، وكأنه جواد متوفز جموح، وطورا آخر حين يتسع مدى وثبته ليصبح ميلا، وفى الحالتين وغيرهما مما سبقت الإشارة إليه لم تكن المغالاة فى تصوير أبعاد اللوحة نافية لما ينبغى أن يتوفر فى الصورة من طاقة الإقناع، بل كانت وسيلة إلى تغذية ذلك الوهم الذى خالط نفوسنا منذ البداية، وهو أن الشاعر ليس بصدد الرصد الحياذى لمجرد حيوان مفترس، بل هو بصدد مخلوق استثنائى، استثنائى لا فى شكله وحركته فحسب، بل وفى طبيعته كذلك.

وهذه الطبيعة الاستثنائية تبدو واضحة من خلال مجموعة الصور التى تضافى على الأسد بعض الملامح البشرية والسمات التى لا يمكن تصورها إلا فى بنى الإنسان، وهى الملامح والسمات التى جعلتنا نقول إن اللوحة برغم موضوعيتها تكشف عن إسقاطات ذاتية لا تخفى عند النظرة المتأملّة، وكأنّ الشاعر يرى نفسه فى ذلك الأسد المهيض، أو كأنه يبصر فى صراع ذلك الأسد مع بدر بن عمار - سواء أكان ذلك الصراع حقيقة أم تخيلاً - صورة لصراع الأبيّ القوى مع من هو

أقوى منه، فقوته لا تسعفه، وإياؤه يورده موارد الردى، لأنه يدفعه إلى معركة ليس له في الفوز بها نصيب، وأعدّ النظر في هذه الومضات الدقيقة :

« في وحدة الرهبان، يطاء البرى مترفقا من تيهه، فتشابه الخلقان، أسد يرى عضويه فيك كليهما : متنا أزل وساعدا مفتولا ».

ألست ترى محاولة الإسقاط فيها واضحة ؟ فما هذا الأسد الذي له من رهبانية الرهبان بعض قسماتها، حتى وإن لم تتعدّ هذه القسمات العزلة والتفرد ؟ وما هذا المترفق التياه الذي يطاء الأرض هونا وكأنّ ليس له فوقها من نظير ؟ ثم هذا التشابه الصريح بين الوحش وغريمه، في الخلق تارة، وفي الخلقة تارة أخرى، ألا يشير ذلك التشابه إلى دلالة التلبس أو الخلط الذى حاول النصّ أن يُقيمه بين الخصمين ؟ وألا يشير - من ثمة - إلى ذلك التحول الإنساني الذى اعترى الأسد الصريع ؟

ونزعم مرة أخرى أن هذا التحول قد أسهم إلى حد كبير في تخفيف حجم المبالغة في اللوحة المرسومة، لأنه سوّج هذه المبالغة حين قرنّها بتلك الطبيعة الاستثنائية للوحش، ثم ألحانا عن هذه المبالغة - أو كاد - حين جعلنا نتعاطف مع ذلك الوحش ونرثى له ونشفق عليه، على ذلك المغرور التياه الذى تقدم لا يبصر الخطر المائل على موطن قدم منه، وحتى لو تفتنّ إلى ذلك الخطر الوشيك فهل تراه كان يرضى الدنية في الفرار ؟

أنفُ الكريم من الدنية تارك      في عينه العدد الكثير قليلا  
والعار مضاض، وليس بخائف      من حتفه من خاف مما قليلا

ومثل هذا التعليق الذى يكتسى طابع الحكمة المجردة لا ينبغي أن ينظر إليه بمعزل عن الصورة الأنفة، إنه بالأحرى تصعيد لها وارتقاء بها؛ لأن تلك الطبيعة الخاصة التى أضفاها الشاعر على نموذج - الأسد، قد هيأت لهذا النموذج - برغم حيوانيته فى الأصل - أن يستشعر الكرامة، وأن يأنف الدنية، وأن يحس حرقة

العار في الفرار، حتى ليتضاءل - في النهاية - خوفه من الردى بجوار خوفه من حالة السوء عنه، وحتى ليصبح بكل هاتيك السمات الإنسانية معادلاً للمبدع (أو أبي الطيب نفسه) من ناحية، ونذراً لخصمه القوى (أو بدر بن عمار) من ناحية أخرى، فإن استحقَّ بدر بن عمار الإعجاب بما انتزعه من نصر، فقد استحقه ذلك الأسد الصريع بما أبدى من أنفة وإباء، وبما حاول من ذود عن نفسه وفريسته، على الرغم من أن التوفيق لم يكن حليفه فيما حاول.

وقد لا يكون من قبيل الاستطراد - والحديث عن بنية الصورة في شعر المتنبي - أن نشير إلى خاصية ترابط الأفكار في ذهن المبدع وأثرها في توجيه الخيلة الشعرية صوب صور بعينها تكتسب بحكم المعاودة والدوران طابع «التقاليد الفنية» أو «الدوائر التصويرية» التي تشترك حلقات كل دائرة منها في نوع العلاقة المعقودة بين أطرافها، وإن اختلفت بعد ذلك في طريقة طرح هذه العلاقة وكيفية التعبير عنها، وقد غالت بعض الدراسات الأدبية الحديثة في تقدير دور مثل هذا النمط من أنماط الترابط واعتبرته مرادفاً للخيال؛ «حيث تتصل الأفكار طبقاً لما فيها من شبه أو تجاوز أو تواتر في ترابطها السابق»<sup>(١)</sup>، وانسحبت آثار هذه المغالاة على تفسير طبيعة هذا الترابط وأسبابه، فلم ينظر إليه إلا على أنه مسألة «عادة صرف»<sup>(٢)</sup>.

وواقع الأمر في الحالتين بخلاف هذا وذاك، فليست كل الصور التي يبدعها الشعراء بهذا القدر من الترابط المنطقي أو شبه المنطقي، وليست كل الدوائر التصويرية التي تبنى على هذا الترابط مجرد «عادات» يقع المبدعون أسارى لها، ففي كثير من الأحيان تكون هذه الدوائر بمثابة الأعمدة الكبرى التي تنهض عليها بنية خيال الشاعر بصفة عامة، والتي تجعل من نتاج هذا الخيال - برغم اختلاف

(١) ر.ل. بریت: التصوّر والخيال - ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة - دار الرشيد للنشر - بغداد - سنة

١٩٧٩ - ص ٢٤.

(٢) المرجع السابق - نفس الصفحة.

تجلياته من قصيدة إلى أخرى - وحدة تفصح بتكاملها عن تكامل عالم المبدع وتناغم رؤاه.

من هذه الدوائر التصويرية ما نلاحظه حين نقرأ سيفيات المتنبي فنرى اتكاء الواضح على تقرير شجاعة نموذجه بالربط بين اسم «السيف» ولقب «سيف الدولة»، وكأن الاشتراك في اللفظ يوجب الاشتراك في الصفة، بكل ما يترتب على هذا الاشتراك من آثار، وعلى الرغم من أن هذا التلازم بين الاشتراك في اللفظ والاشتراك في الصفة ليس إلا من قبيل الافتراض الفني، فإن شاعرنا يلح عليه إلحاحاً شديداً، ويذهب في تعقبه وتدويره إلى حد يوهّم بأنه أصبح إحدى المسلمات التي لا تقبل الرفض أو حتى مجرد الجدل، ولعله يكفي في الإيحاء بمدى هذا الإلحاح وعمقه وديمومته أن نقرأ هذه النماذج التي وردت في جزء واحد فقط من أجزاء ديوانه :

لقد رأيت كل عين منك مألها      وجريت خير سيف خيرة الدول<sup>(١)</sup>

\* \* \*

عزاءك سيف الدولة المقتدى به      فإنك نصّل والشدائد للنصّل  
مقيم من الهيجاء في كل منزل      كأنك من كل الصّوارم في أهل<sup>(٢)</sup>

\* \* \*

جعلتك بالقلب لى عدة      لأنك باليد لا تجعل  
لقد رفع الله من دوله      لها منك يا سيفها منصّل<sup>(٣)</sup>

\* \* \*

فدتك ملوك لم تسم مواضياً      فإنك ماضى الشفرتين صقيل  
إذا كان بعض الناس سيفاً للدولة      ففي الناس بوقات لها وطبول<sup>(٤)</sup>

\* \* \*

(١) ديوان أبي الطيب المتنبي - ج ٣ - ص ٤٠.

(٢) المصدر السابق - ص ٤٦.

(٣) المصدر نفسه - ص ٧١.

(٤) المصدر نفسه - ص ١٠٨.



إِنَّ الْخَلِيفَةَ لَمْ يُسَمِّكَ سَيْفَهَا      حَتَّى ابْتَلَاكَ فَكُنْتَ عَيْنَ الصَّارِمِ<sup>(١)</sup>

\* \* \*

أَلَا أَيُّهَا السَّيْفُ الَّذِي لَسْتَ مُغَمِّدًا      وَلَا فِيكَ مُرْتَابٌ وَلَا مِنْكَ عَاصِمٌ  
هَنِئًا لَضَرْبِ الْهَامِ وَالْمَجْدِ وَالْعُلَا      وَرَاجِيكَ وَالْإِسْلَامِ أَنْكَ سَالِمٌ<sup>(٢)</sup>

بل إن ادعاء الاشتراك على هذا النحو يوغل أحيانا إلى درجة المفاضلة بين  
السيف - الاسم، والسيف - اللقب، ومن ثم تفضيل ثانيهما على أولهما بالنظر إلى  
عراقة أصله :

أَتَحْسَبُ بَيْضُ الْهِنْدِ أَصْلَكَ أَصْلَهَا      وَأَنْكَ مِنْهَا؟ سَاءَ مَا تَتَوَهَّمُ  
إِذَا نَحْنُ سَمِينَاكَ خِلْنَا سَيُوفَنَا      مِنَ التَّيِّهِ فِي أَغْمَادِهَا تَتَبَسَّمُ<sup>(٣)</sup>

أو بالنظر إلى أصله وصنعتة وطبيعته جميعا :

تَحِيرُ فِي سَيْفٍ رَيْعَةٍ أَصْلُهُ      وَطَائِعُهُ الرَّحْمَنُ وَالْمَجْدُ صَاقِلُ  
وَمَا لَوْنُهُ مِمَّا تُحْصِلُ مُقْلَةً      وَلَا حُدُّهُ مِمَّا تَجُسُّ الْأَنَامِلُ<sup>(٤)</sup>

ولا تقتصر الدوائر التصويرية على استغلال مثل هذه الارتباطات التي تبدأ من  
مجرد الاشتراك في اللفظ وتنتهى بإيهام الاشتراك في الصفة أو الموضوع، بل إنها تمتد  
إلى ما عدا ذلك من مجالات التصوير الشعري، وبخاصة حين يكون الشاعر بصدد  
تصوير تلك القوة الإضافية التي يتمتع بها النموذج المدوح، سُمها خوفا أو سُمها  
مهابة كما سماها المتنبي حين قال :

قَدْ نَابَ عَنْكَ شَدِيدُ الْخَوْفِ وَاصْطَبَطَتْ      لَكَ الْمَهَابَةُ مَا لَا تَصْنَعُ الْبُهَمُ<sup>(٥)</sup>

ولكنها على أية حال قوة تمتد نموذجه بيزاد معنى يغنيه عن العدد والعدة حين

(١) المصدر نفسه - ص ٣٤٩.

(٢) المصدر نفسه - ص ٣٩٢.

(٣) المصدر نفسه - ص ٣٦٠-٣٦١.

(٤) المصدر نفسه - ص ١١٥.

(٥) المصدر ذاته - ج ٣ - ص ٣٦٥.

يستكثر أعداؤه من هذه وذلك، ويكفيه بالرعب فوق ما تكفيه الجحافل الجرارة،  
فهؤلاء الأعداء لم «ينقادوا سرورا بالانقياد» :

ولكن هَبْ خَوْفُكَ فِي حَشَاهُمْ      هُبُوبُ الرِّيحِ فِي رِجْلِ الْجَرَادِ  
وماتوا قبل موتِهِمْ فَلَمَّا      مَنَّتْ أَعْدَتُهُمْ قَبْلَ الْمَعَادِ<sup>(١)</sup>

وهذا الخوف الذي يحتاج أحشاء الأعداء اجتياح الريح جماعة الجراد يظل محورا  
لهذه الدائرة وإن يكن في أشكال تعبيرية أخرى، فهو - تارة - ذعر يتمزق به من  
يعانيه حتى من قبل أن يمتد إليه سيف :

وبالذعر مِنْ قَبْلِ الْمَهْدِ يَنْقُدُ<sup>(٢)</sup>

\* \* \*

طَاعِنُ الطَّعْنَةِ الَّتِي تَطْعَنُ      الْفِيلِقُ بِالذَّعْرِ      وَالدَّمُ الْمُهْرَاقُ  
ذَاتُ فَرَعٍ كَأَنَّهَا فِي حَشَا      الْمَخْبِرُ عَنْهَا مِنْ      شِدَّةِ الْإِطْرَاقِ<sup>(٣)</sup>  
وهو - تارة أخرى - رعب يمثل للأعداء مصارعهم حتى من قبل أن يلمحوا  
رمحا أو تقترب منهم قناة، رعب ييسط ظله الرهيب في ميامن عساكرهم  
ومياسرهم، ويستشري في أوصالهم حتى يصيب الأيدي بالرعشة والاضطراب،  
وكان ما تحمله من سيوف قد تحوّل - بفعل الوهم - إلى أغلال تشل الحركة وتمنع  
من التصرف :

أَبْصَرُوا الطَّعْنَ فِي الْقُلُوبِ دِرَاكًا      قَبْلَ أَنْ يَبْصُرُوا الرِّمَاحَ خِيَالًا  
وَإِذَا حَاوَلَتْ طِعَانُكَ خَيْلٌ      أَبْصَرَتْ أَذْرُعَ الْقَنَا أُمِّيَالًا  
بَسَطَ الرَّعْبُ فِي الْيَمِينِ يَمِينًا      فَتَوَلَّوْا فِي الشُّمَالِ شِمَالًا  
يَنْفُضُ الرَّوْعُ أَيْدِيًا لَيْسَ تَذْرَى      أَسْيُوفًا حَمَلْنَ أُمَّ أَغْسَلَا  
وَوُجُوهًا أَخَافَهَا مِنْكَ وَجْهٌ      تَرَكْتُ حَسَنَهَا لَهُ وَالْجَمَالَ<sup>(٤)</sup>

(١) المصدر نفسه - ج ١ - ص ٣٦٢-٣٦٣.

(٢) المصدر نفسه - ج ٢ - ص ٦.

(٣) المصدر نفسه - ص ٣٦٤-٣٦٥.

(٤) المصدر ذاته - ج ٣ - ص ١٤١-١٤٢.

والبحث في مثل هذه الدوائر التصويرية يعين على جلاء صلة الصورة في عمل ما بنظيرتها أو نظائرها في عمل أو أعمال أخرى، ومن ثم يوحى بتلك الرابطة العميقة التي تتخلل خيال المبدع وتسلك تصوراتهِ وتفصح عن وحدة عالمه الابداعي، ولكنه، برغم قيمته في ذاته، لا يغنى عن النظر في القصيدة باعتبارها كياناً فنياً متكاملًا، ولا ينهض عوضاً عن تذوق الصورة في مكانها من سوابقها ولواحقها، وفي فعلها أو انفعالها ببقية أجزاء البناء في كل عمل فني على حدة، وهذا هو الذي يجعل صورة ما في بيئة بذاتها ذات وظيفة أسلوبية معينة، حتى إذا طالعنا نفس الصورة - أو قريبة منها - في بيئة إبداعية أخرى رأيناها تسلك سلوكاً أسلوبياً مختلفاً، وتؤدي وظيفة أسلوبية مفارقة، وبهذا التنوع في الوظائف الأسلوبية للصورة يستطيع من يقرأ شعر المتنبي أن يفسر تحولات الأساليب الأدائية فيه على ذلك النحو المثير، نعى بذلك كيف تتحول بعض مدائحه إلى هجائيات، وكيف تتحول بعض غزلياته إلى مدائح، وكيف تشفّ بعض صورهِ التي تبدو موضوعية أو محايدة عن نبض ذاق يقترب بها مما يمكن تسميته برثاء الذات، وجميعها تحولات لا يمكن الاقتصار في تفسيرها على مجرد التورية أو التعريض أو تداخل الأغراض؛ لأنها - فوق هذا كله - تحولات في صميم البنية الشعرية، تحولات تستعين بمستويات الإيقاع والتركيب والصورة جملة، بغية تحوير الأسلوب وتكثيفه بتلك الدلالات الاحتمالية التي لا بد وأن يتوقف عندها من يطالع غزليات المتنبي ومدائحه على وجه الخصوص.





## المبحث الخامس

### تحوّلات الأسلوب



كتب والتر هيلتون Walter Hilton : « اللغة في حد ذاتها تشبه الماء ، باردة ولا طعم لها »<sup>(١)</sup> ، وهو يعنى بذلك اللغة وهى ما تزال بعد مادة غفلا ، لم تنتقل بالممارسة والاستعمال إلى حيث تتشكل فى نسق تعبيرى ، ثم إلى حيث يتشكل من هذا النسق ونظائره نظام قولى أو أسلوب له وظيفته الخاصة ، وله سماته الفارقة فى العمل الأدبى ، فحين يتم هذا الانتقال يغدو « ما كان باردا ولا طعم له » عامرا بالدفء والحرارة ، متميز اللون والرائحة والمذاق .

والأسلوب فى القصيدة ، مثله فى هذا مثل الأسلوب فى أى جنس أدبى ، يعتمد مبدأ الاختيار ، فأعراف اللغة تضع أمام المبدع جملة من الاحتمالات لقول الشئ نفسه بطريقة صحيحة ، وعليه أن يتقى من بين هذه الاحتمالات أوفرها دقة ، وأكثرها مواءمة للسياق ولبنية العمل ككل ، وفى هذه المواءمة ما ينتقل باللغة الشعرية من مستوى الصحة الذى تفرضه الأعراف اللغوية ، إلى مستوى الجمال الذى يفترضه الأسلوب الأدبى ، كما أن فى مبدأ الاختيار الذى تعتمد عليه ما يمنح دارس العمل الشعرى مساحة عريضة يتحرك فيها ، لكى يحدثنا عن سر هذا الاختيار ، وطبيعته ، ووظيفته ، باختصار ، يبقى لدارس الأدب - فى ظل هذا المبدأ - ما يقوله بعد أن يقول اللغوى كلمته<sup>(٢)</sup> .

والربط بين اختيار الشاعر لأدواته ووظيفة هذه الأدوات فى السياق ، يرجع فى الأساس إلى أن مجالات استخدام اللغة الشعرية تتنوع بتنوع وظائفها ، ومن ثم نجد أنفسنا أمام عدد من « الأساليب الوظيفية » يختلف فيها الشعر التمثيلى عن الشعر الغنائى ، كما يختلف فيها شعر الهجاء عن شعر المديح ، وكما يختلف هذان بدورهما عن الشعر الغزلى على سبيل المثال ، فإذا حدث أن تبدل الأسلوب أو تحول ، فإن ذلك لا يتم عن اضطراب أدوات الشاعر ، بقدر ما يتم عن تحوير وظيفتها أو ازدواجها بغيرها من الوظائف .

(١) G. W. Turner, Stylistics, P. 227,

(٢) انظر المرجع السابق - ص ٢٠-٢٢

في ضوء هذا التفسير الموجز لطبيعة العلاقة بين الأسلوب ووظيفته، يمكن لقارئ المتنبي أن يفهم سرّ هذه التحوّلات الملحوظة في عدد من نماذجه، بين مدحة تعلو بها نبرة التشكي والحسرة حتى تثول إلى بث ذات صريح، وأخرى تعتمد على ما يدعوه «آرثر بولارد» «عنصر التلميح»<sup>(١)</sup> في إدراك أن ثمة معنى ثانيا - هجائيا - يكمن تحت المعنى المدحى الواضح، وثالثة تستغل بعض مصطلحات المعجم الغزلي وطائفة من تقاليده الموروثة، للإيحاء بأن موقف الشاعر من نموذج قد تجاوز ما يشوب المديح من بواعث الطمع والرغبة إلى حيث يتمحض السود وتخلص المشاعر.

## ١

يستهل المتنبي آخر مدائحه في كافور<sup>(٢)</sup> بقوله :

مُنَى كُنْ لِي أَنَّ الْبَيَاضَ خِضَابُ	فِيخْفَى بِتَبْيِضِ الْقُرُونِ شَبَابُ
لِيَالِيْ عِنْدَ الْبَيَاضِ قَوْدَايَ فِتْنَةٍ	وَفَخْرٍ، وَذَاكَ الْفَخْرُ عِنْدِيْ عَابُ
فَكَيْفَ أَذَمَّ الْيَوْمَ مَا كُنْتُ أَشْتَهِيْ	وَأَدْعُوْ بِمَا أَشْكُوهُ حِينَ أُجَابُ
جَلَا اللَّوْنُ عَنِ لَوْنِ هَدْيِ كُلِّ مَسَلِكٍ	كَمَا أَنْجَابُ عَنِ لَوْنِ النَّهَارِ ضَبَابُ
وَفِي الْجِسْمِ نَفْسٌ لَا تَشِيبُ بِشَيْبِهِ	وَلَوْ أَنَّ مَا فِي الْوَجْهِ مِنْهُ حِرَابُ
لَهَا ظُفْرٌ إِنْ كُلَّ ظُفْرٍ أُعِدَّهُ	وَنَابٌ إِذَا لَمْ يَبْقَ فِي الْفَمِ نَابُ
يَغَيِّرُ مِنِّي الدَّهْرُ مَا شَاءَ غَيْرَهَا	وَأَبْلُغُ أَقْصَى الْعَمْرِ وَهِيَ كَعَابُ

مقابلة الماضي بالحاضر، التي دلّت عليها لفظتنا «الليالي» في البيت الثاني، و«اليوم» في البيت الثالث، هذه المقابلة تواكبها وتتجاوب معها مجموعة من المقابلات، بعضها ينتمي إلى الماضي، كالمقابلة بين «الفخر» و«العاب»،

(١) انظر: آرثر بولارد: الهجاء - ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة - بغداد سنة ١٩٧٩ - ص ٨٢.

(٢) يقدّم جامع الديوان هذه القصيدة بقوله : وقال يمدحه - يعني كافور - ولم يلقيه بعدها. - ج ١ -



وبعضها ينتمى إلى الحاضر، وإن يكن على سبيل النفي والإنكار، كالمقابلة بين «أذم» و «أشهى»، ثم بين «أدعو» و «أشكو»، ويتدرج هذا التقابل بين الدلالات اللغوية البسيطة إلى حيث يفصح عن تقابل آخر فى الدلالة التصويرية التى تفضى إليها الأبيات؛ فما كان موضع التحنى فى الماضى، وهو بياض المشيب، أصبح فى الحاضر يحمل شبهة الدم، وما كان عيباً يستدعى الحرص على إخفائه والهرب منه، وهو سواد القرون، غدا الآن مظنة رغبة.

ولإنكار شبهة الدم فى الأول، ومظنة الرغبة فى الثانى، تتلاحق الصور الشعرية التى تعمل على تزيين ما حدث من تغير، بل ورفض أن يكون هذا التغير تغيراً على الحقيقة، وفى كلتا الحالتين من التزيين والرفض يتم توليد الصورة على نفس النحو: دلالة تقريرية مباشرة، ثم دلالة تصويرية تنهض بدور البرهنة والإقناع بما قرره الدلالة الأولى؛ فسواد الشباب ينجلي عن بياض المشيب، الذى يهذى إلى كل مسلك من الرشد والخير، كما ينجلي الضباب عن ضوء النهار، والنفس فتية لا يعرفها عجز ولا يتأبها تغير حتى وإن ابيض شعر الوجه وصار كالخراب، وهى «كعاب» لا يفارقها رونق الصبا حتى وإن عبثت أصابع الدهر بما سواها من ملامح الشكل والمظهر.

ولا شك أنه قد استرعى النظر تصوير الشعرات البيضاء فى الوجه «بالخراب»، وهو تصوير اقتضى أن يكون من يواجه هذه الخراب ويتصدى لها - وهو النفس - معتداً بما ينبغى الاعتداد به من «أظفار» و «أنياب»، فكأننا فى الحقيقة أمام مواجهة - تو شك أن تكون معركة - بين النفس وعوادي المشيب، أو بين الإنسان والزمن، وكأن كل محاولات التزيين والرفض لم تكن إلا ستاراً لمشاعر التوجس والخشية من عواقب هذه المواجهة. ومع ذلك دعنا نصدق الشاعر فيما انتهى إليه من تغليب قيمة النفس على قيمة الزمن، دعنا نصدق لأن تأكيد الذات على هذا النحو يجد ما يسوغه ويغذيه فى الأبيات التالية مباشرة:

وَأَنَّى لَنَجْم تَهْتَدِي بِى صُحْبَتِي      إِذَا حَالَ مِنْ دُونِ النُّجُومِ سَحَابُ  
 غَنَى عَنْ الْأَوْطَانِ لَا يَسْتَفْزِنِي      إِلَى بِلَدٍ سَافَرْتُ عَنْهُ إِيَابُ  
 وَعَنْ ذَمَّالَانَ الْعَيْسِ إِنْ سَامَحْتُ بِهِ      وَالْأَفْقَى أَكْوَارِهِنَّ عُقَابُ  
 وَأَصْدَى فَلَا أُبْدِي إِلَى الْمَاءِ حَاجَةً      وَلِلشَّمْسِ فَوْقَ الْيَعْمَلَاتِ لُعَابُ  
 وَلِلسَّرِّ مَنَى مَوْضِعٌ لَا يَنَالُهُ      نَدِيمٌ وَلَا يُقْضَى إِلَيْهِ شَرَابُ

توكيد الذات هنا يستمر على مستوى الصياغة وعلى مستوى الصورة؛ فعلى مستوى الصياغة يتصدّر أسلوب التوكيد المقرون بضمير المتكلم : «إني» ؛ وبعده تتعاقب صيغ التعبير عن الذات، حتى لا يكاد يخلو منها بيت :  
 «لايستفزني، سافرت، أصدى، أظمان، أبدو، منى».

ولكن المشكلة ليست في المنحى الذاتي الذي جعله الشاعر إطاراً لحديثه، بل في نوعيّة الصور التي شغل بها فراغ ذلك الإطار، في اختيار عناصر كالوطن المتروك، ورحلة العقاب، والظمان والماء، حين كان الحديث في البداية عن الصحبة والصحاب.

في البيت الثاني يستوقفنا من مفردات الصورة وصفان لا يخلوان من إيحاء :  
 «غنى عن الأوطان»، «لا يستفزني» الأول يرمي إلى إنسان يستعيز بالانتماء إلى نفسه عن الانتماء إلى المكان، والثاني يشي بعوامل الجذب التي تحاول إغراءه بالإياب إلى ما ارتحل عنه من بلاد، ولا تكاد تتوارى هذه الصورة حتى تبرز أمام أنظارنا صورة ذلك «العقاب» الذي يستغنى بسرعته عن سرعة العيس، أو الشاعر الذي يقنع بأن تحمله قدماء إذا لم يجد ما يحمله، ثم ما تكاد تتوارى هذه الصورة أيضاً حتى تطالعنا صورة ذلك المسافر الصادي الذي يعلو فوق شهوة الماء وقد توهجت شمس الظهيرة وتدلت خيوطها فوق رأسه، وفي الصور الثلاث كان القاسم الدلالي المشترك هو تغليب الاعتداد بالذات على نوازع الشعور والغريزة، والتعالي بقيمة النفس على ما يخالجها من حنين وما يخامرها من حاجة.

ترى هل كان المتنبي يضع عينه على « حلب » وهو يتحدثنا عن « الأوطان » التي لا يستفزها الإياب إليها ؟ أترأه كان يلمح « بالماء » إلى كنف سيف الدولة، هذا الكنف الذي تدفعه إليها الرغبة، وتقعد به عنه عزة النفس ؟ وهل كانت هذه الدلالة التلميحية متاحة لولا تلك التحولات الدقيقة في بنية الأسلوب الشعري ؟

وتغليب الاعتداد بالذات على نوازع الشعور والغريزة يفضي إلى اختيار جديد، ولكنه اختيار محكوم بذلك التغليب وتجلياته عبر السياق، فهو لا يسلم قياده إلى امرأة، بل يقنع منها باليسير، وهو لا يرى في العشق إلا اغترارا وطمعاً؛ ومن ثم يأنف أن يجعل من فؤاده هدفا للغواني، كما يأنف أن يجعل من كفه مطية لكئوس الشراب، فليس في هذا أو ذاك ما يغذى قيمة التعالي بالنفس عن العاطفة والحاجة معا :

وللخود منى ساعة ثم بيننا      فلاة إلى غير اللقاء تُجَابُ  
وما العشق إلا غيرة وطماعة      يعرضُ قلب نفسه فيُصاب  
وغير فؤادي للغواني رمية      وغير بناني للزجاج ركاب<sup>(١)</sup>

وكائنا ما كان قدر الصواب في هذه النظرة إلى العاطفة وقيمتها، فإنها، وبمنطق السياق الذي وردت فيه، ليست غريبة ولا شاذة، فلسنا نتظر ممن لا تستفزه الأوطان أن تستفزه امرأة، ولسنا نتوقع من غرام « للعقاب » إلا أن يكون غرامه باجتياب الفلوات، صحيح أن هذه النظرة لم تخل من جهارة وتصريح حين حسمت القضية بهذه الجملة التقريرية : « وما العشق إلا غيرة وطماعة »، غير أن الشاعر لم يترك هذا التقرير دون برهان تصويري كاف؛ تجلّى هذا مرة في قوله : « يعرض قلب نفسه فيصاب »، فأوحت هذه الصورة بأن العشق اختيار، وبأن شأن العاشق شأن من يتصدى للهلاك طواعية، ولا يفعل ذلك رشيد، وإذا فعله

(١) في نشرة بيروت لشرح العكبري على الديوان « وغير بناني للرمح ركاب » والرمح لا تليق بالسياق، ومن ثم آثرنا عليها ما أثبتته البرقوق في شرحه للديوان : « وغير بناني للزجاج ركاب » . - انظر : عبد الرحمن البرقوق - شرح ديوان المتنبي - طبعة المكتبة التجارية سنة ١٩٣٠ - ج ١ - ص ١٣٥ .

فلا يلومنّ إلا نفسه، كما تجلّى مرة ثانية في التعبير عن فؤاد الحبّ « بالرميّة »، بكلّ ما يثيره منظر الطريدة وقد اخترمتها سهام الرامى من أسى وإشفاق لا يخلوآن من عزوف ونفور.

وحتى الآن كان توكيد الذات يتجلى عبر ضمير المتكلم الواحد، ولكننا حين نواصل القراءة نفاجأ بتحول محور الحديث من المفرد إلى الجمع :

تركنا لأطراف القنا كلّ شهوة      فليس لنا إلا بهنّ لعابُ  
نُصرّفهُ للطعن فوق حواذر      قد انْقَصَفَتْ فيهنّ منه كِعَابُ  
أعزّ مكانٍ في الدُّنَى سرج سابح      وخير جليس في الزمان كتاب

هل نقول ما يتبادر إلى الذهن من أن هذا التحول يشي بتعظيم المتكلم لنفسه، وبخاصة أن المجال الجديد مجال طعن وكرّ وصراع ؟ أم نعيد القراءة لتبين أن مجال الصورة السابقة لم يكن يخلو أيضا من مثل هذا الصراع، وإن يكن صراعاً مجاله الذات : قلب يعرض نفسه فيصاب، وفؤاد يرمى رمية الطريدة. هو صراع، ولكنه صراع الإنسان مع مشاعره، صراع العاشق مع قلبه، وحين يتحول محور الحديث لا يكون ذلك مقصورا على ما تعنيه الدلالة اللغوية فحسب، بل يكون - إضافة إليه - إيذانا بنقل مجال الحركة من الداخل إلى الخارج، من الذات إلى الموضوع، من القلب والفؤاد ومتعلقاتها إلى أطراف الرماح والخيل التي تجيد توقّي الطعن لكثرة ما تعودت عليه، وكأنّ الشاعر يعادل بين هذه الحركة الخارجية وتلك الحركة الداخلية، أو كأنه حين حرم نفسه - اختيارا - مما عسى أن تنتجه تلك الحركة الداخلية من لذة وإشباع، قد استعاض عنها بما تنتجه حركته مع الخيل والرماح من متعة معنوية فائقة، وليس مصادفة أن يعبر عن هذه الحركة « باللّعب »، بكل ما يوحيه هذا التعبير من ترك كل شهوات الحس إلى التلهى بملاعبة الرماح والانشغال بتصريفها.

ونؤثر أن يكون المقطع التالي من مقاطع القصيدة مقطعا مستأنفا؛ ليس فقط



لأن الاستئناف ينأى بنا عن التكلف في التماس صلة تركيبية بينه وبين سابقه، بل لأنه - أيضا - ينسجم مع تلك الانتقال البعيدة التي انتقلها الشاعر من حديث النفس إلى حديث كافور، كما ينسجم مع تحول إطار الحديث من التكلم إلى الغيبة :

وَيَحْرُ أَبُو الْمَسْكِ الْخِضَمَّ الَّذِي لَهُ	على كل بحر زخرة وعُباب
تَجَاوَزَ قَدْرَ الْمَدْحِ حَتَّى كَأَنَّهُ	بأحسن ما يُثْنَى عليه يُعَاب
وِغَالِبُهُ الْأَعْدَاءُ ثُمَّ عَنَوْا لَهُ	كما غَالَبَتْ بِيضَ السِّيفِ رِقَابُ
وَأَكْثَرُ مَا تَلَقَّى أبا الْمَسْكِ بِذِلَّةٍ	إذا لم تَصُنْ إِلَّا الْحَدِيدَ ثِيَابُ
وَأَوْسَعُ مَا تَلَقَّاهُ صَدْرًا وَخَلْفَهُ	رماء وطعن والأمام ضِرَابُ
وَأَنْفَذَ مَا تَلَقَّاهُ حَكْمًا إِذَا قَضَى	قضاء ملوك الأرض منه غَضَابُ
يَقُودُ إِلَيْهِ طَاعَةَ النَّاسِ فَضْلُهُ	ولو لم يَقْذُهَا نَائِلٌ وَعِقَابُ

ومنذ بداية هذا التحول نلمح انكاء الشاعر على محاور المبالغة في تكوين الصورة، قد تكون هذه المبالغة تقليدية مطروقة، كما في صورة ذلك البحر الذي طما وامتد وارتفعت أمواجه فأرَى على كل بحر سواه، وقد تقترن ببعض الظواهر الأسلوبية التي ترقق من حواشيها وتكسبها بعض الإقناع، كما نلاحظ في البيتين الثان والثالث؛ فتجاوز الممدوح قدر المدح وارتفاعه فوق مستوى ما يثنى عليه به، يوضع في دائرة الدلالة الظنية التي توحى بها «كأن»، وإذعان «الأعداء» له لايم إلا بعد «مغالبة» تقتضى من جهد المغلوب مثلما تقتضى من جهد الغالب، كما أن انقيادهم له لا يصبح واضحا ومفهوما إلا في ضوء «مغالبة» الرقاب للسيوف ثم خضوعها لها، فإذا كانت الرقاب بديلا تصويريا للأعداء، فإن السيوف بديل تصويرى للممدوح.

ومع استمرار الشاعر في العزف على وتر المبالغة وتشقيق فكرة الشجاعة التي انتهى إليها، تراه في الأبيات الثلاثة التالية حريصا على جلاء هذه الفكرة من خلال مجموعة من المواقف الحرجة؛ فأكثر ما يكون ممدوحه ابتذالا لنفسه وعزوفا عن التحصن بالدروع حين لا يحتمى الفرسان بثياب سوى الحديد، وأوسع ما يكون



صدرا إذا همى الوطيس وأحاط به الأعداء، فكان الرمي والطعن من خلفه والضرب من أمامه، وأنفذ ما يكون أمرا حين يرى ما لا ترضاه ملوك الأرض من رأى، فيكون في إنفاذ رأيه - والحالة هذه - دليلا على قوة البأس من جانبه، وضرورة الانقياد من جانبهم.

وعلى تنوع دلالات المبالغة بين ابتذال النفس وسعة الصدر ونفاذ الرأى، فإنك تلحظ بنية تكرارية تشترك فيها الصور الثلاث بما لا يخرج عن النسق التالى :

صيغة تفضيل (أكثر، أوسع، أنفذ)

+ جملة يتصدرها فعل مضارع، واحد في مادته وصيغته (تلقى، تلقاه)  
+ جملة شرطية أو حالية تكون قيда للجملة الأولى ودالة على ظرف صعب تتجلى من خلاله دلالات المبالغة المشار إليها.

ويحتاج قارئ المتنبي إلى بعض الحذر وهو يتلقى صور المبالغة في شعره، فقد تعلو فيها - أحيانا - نبرة هذه المبالغة إلى حد ربما أوماً إلى النقيض، ومثل هذا التحول من أسلوب المدح إلى إيماءات الذم ليس غريبا على الصنعة الشعرية بعامة، وليس غريبا بالنسبة إلى المتنبي على وجه الخصوص؛ «فبعض عبارات الاستحسان يمكن تحويرها - كما يقول آرثر بولارد - بشكل رفيع لتشير إلى بعض العيوب»<sup>(١)</sup>، ولعل أبا الفتح عثمان بن جني كان يلمح جانبا من جوانب هذا التحول حين علق على هذا البيت :

تجاوز قدر المدح حتى كأنه بأحسن ما يشئ عليه يُعَابُ

فقال : هذا من المدح الذى كاد أن ينقلب لإفراطه هجوا<sup>(٢)</sup>، فإذا استمرأنا هذا التفسير، وإذا أضفنا إليه ما يدل عليه البيت الأخير من استحقاق الممدوح للطاعة بمجرد الفضل، لا لرجاء جوده ولا لخوف عقابه، فهل ترانا نبعد إذا

(١) آرثر بولارد : الهجاء - ص ٣٣.

(٢) انظر رأى أبي الفتح في : شرح العكبري - ح ١ - ص ١٩٤.

تصوّرنا أن الشاعر كان يومئذ بهذا إلى حاله مع كافور؟ وألا يحمل هذا الإيماء من بذور التعريض ما يهيئ المقام لتحوّل الأسلوب من المديح إلى العتاب الصريح الذي نطالعه في هذه الأبيات؟

أيا أسداً في جسمه روح ضيغم	وكم أسد أرواحهن كلاب
ويا آخذاً من دهره حق نفسه	ومثلك يُعطى حقه ويُهَاب
لنا عند هذا الدهر حق يلطه	وقد قلّ إعتاب وطال عتاب
وقد تُحدث الأيام عندك شيمة	وتنعمر الأوقات وهي يَبَاب
ولا مُلك إلا أنت، والملك فضلة	كأنك نصل فيه وهو قراب

وقد اقترن هذا التحوّل بتحوّل آخر تمثّل في تغيير مجرى الحديث من الغيبة إلى الخطاب، تارة عن طريق النداء: أيا أسداً، ويا آخذاً، وتارة أخرى عن طريق الضمائر: عندك، أنت، كأنك، كما اقترن بنقل مركز الثقل في الصورة من المبالغة إلى المقابلة التي تجلّت في التوازي - والتوازي يفترض المباينة - بين أسد حقيق بهذه التسمية شكلاً وجوهرًا، وأسود - أو ملوك - ليس لها من الأسود إلا الشكل، ولكن أرواحها من السقوط والتدقّ بحيث لا تعلو عن أرواح الكلاب، ثم في المقارنة المضمرة بين «آخذ» حقه من الدهر، بكل ما يقتضيه الأخذ من عنوة واقتدار، وممطول يحجده الدهر حقه - أو يلطه - فلا يجد في وسغه من حيلة سوى الاسترضاء والمعاتبة، ثم في التناقض بين طول العتاب من قبل الشاعر، وقلة الإعتاب - والإعتاب يعني إزالة مسببات العتاب - من قبل الدهر، أو قلّ من قبل كافور.

سنلاحظ من خلال هذه المقابلات نموّ بذور التعريض التي حملتها الأبيات السابقة، ولن يقتضينا هذا أكثر من أن نعيد النظر في ذلك الحق الممطول، وذلك العتاب الطويل لمن تقلّ عنده العتبي، ثم ذلك الزمان الخراب الذي لا أمل في صلاحه إلا بقدر ما تفصح عنه «قد» - قد تحدث الأيام، قد تنعمر الأوقات - من معاني التوقع والاحتمال... هل يعتب على كافور أم يعتب على الدهر؟ أم تراه

يعتب على الأول من خلال الثاني وتحت شعاره ؟ على أية حال لقد برح الخفاء، ولم يعد ثمة لبس في موضوع العتاب أو فيمن يوجه إليه :

أرى لى بقربى منك عينا قريرة	وإن كان قريبا بالبعد يُشَابُ
وهل نافعى أن تُرفع الحُجُبُ بيننا	ودون الذى أملت منك حجاب
أقلّ سلامى حُبّ ما خفّ عنكم	وأسكتُ كيما لا يكون جواب
وفى النفس حاجات وفيك فطانة	سكوتى بيان عندها وخطاب
وما أنا بالباغى على الحب رشوة	ضعيفٌ هوَى يُبغى عليه ثواب
وما شئتُ إلّا أن أدلّ عواذلى	على أن رأيي فى هواك صواب
وأعلمُ قوما خالفونى فشرّقوا	وغرّيتُ، أنى قد ظفّرتُ وخابوا

والقضية الآن لم تعد فى مجرد تشكيل الصورة أو تعدد دلالتها، إنها قضية أسلوب برمته يستخدم فى غير ما عهد استخدامه فيه من وظائف، أسلوب يستمد من معجم الغزل الموروث بعض مصطلحاته وأدواته ليعيد بناءها بما يكشف بين الحين والآخر عن دلالة من دلالات المدح أو العتاب. وقبل أن نتقدم للبرهنة على هذه الحقيقة، دعنا نتأمل بعض مواد الشاعر فى هذا الموقف ونسبة ترددها :

- مادة القرب، تكررت مرتين.

- الحجاب، مرفوعا ومسدلا، تكرر مرتين، مرة جمعا، ومرة مفردا.

- مادة الحب، تكررت مرتين.

- مادة الهوى، تكررت مرتين.

- البعاد - وردت مرة واحدة.

- العواذل - وردت مرة واحدة.

يؤلف الشاعر بين هذه المواد - وغيرها بالطبع - فى نسق غزلى ينهض على دالتين محورتين، إحداهما تتولد عبر الأبيات الأربعة الأولى من هذا المقطع، لتجلو

صورة محب يتأرجح موقعه بين الرجاء واليأس، فهو قريب من عين من يحب، ولكنه بعيد عن قلبه، وقد رفعت بينه وبين من يحب تلك الحجب المادية المألوفة، على حين أسدل بينه وبين أمانيه ستار معنوى كثيف، وهو على حال من التخرج تقنع من أعباء المودة بالقليل، حتى لا يكون في الإكثار مظنة الإثقال؛ فلا سلام حيث تحمل التحية شبهة التذكير بالنفس، ولا كلام حيث يحمل الكلام من التعريض ما يكلف الطرف الآخر - نعى كافور - حرج الإجابة، ناهيك عن مشقة الرفض، فبحسبه فطنة من صاحبه تستشعر حاجات النفس دون شرح، وتذكر من حديث الصمت ما تذكره من حديث اللسان.

في تضاعيف هذه الأبيات الأربعة تنبث هنا وهناك بعض الإشارات التي تكاد تلتوى بهذا السياق الغزلي وتصرفه عن وجهه، ومنها: «ودون الذي أملت منك حجاب، وفي النفس حاجات»، مع ما يفيد الموصول في الجملة الأولى من إيهام المأمول لدى المتلقى، وإن يكن معروفا لدى المخاطب، ومع ما يفيد تنوين «حاجات» في الجملة الثانية من شمول وتنوع وكثرة، وفي هذه الإشارات تمهيد رقيق لتلك الرسالة الدلالية الثانية التي يتزايد الإفصاح عنها في الأبيات الثلاثة الأخيرة من المقطع المذكور؛ فأى حب هذا الذي يكون مظنة «للمرثوة» حتى تنفى عنه؟ وأى هوى ذلك الذي يكون ابتغاء «الثواب» حتى يبادر إلى تضعيفه، ومن ثمّة إلى رفضه؟ بل أية علاقة وجدانية تلك التي تلمس من «الثواب» مجرد البرهنة «للعواذل» على صواب «الرأي»، ناهيك عن إعلامهم بخيبة مسعاهم حين اتجهوا شرقاً، ونجاح مقصده - أي الشاعر - حين يسمّ وجهه غرباً، صوب بلاط كافور؟ ليس لهذا كله من تفسير سوى تحول أسلوب الغزل في دقة وإحكام تجاه وظيفة جديدة، هي المدح أو العتاب أو ما إليهما بسبيل، الأمر الذي يفترض ثراء الدلالة وتعدد مستوياتها.

ينصدع ذلك النسق الغزلي حيث تسود الصور المدخية التقليدية، فيبدو وكأنّ العمل الشعري ينهض بمعادلة دقيقة بين تحويل الأسلوب حين يكون المقام مقام



رصد لعلاقة الشاعر بممدوحه، وتصحيح مساره بأدوات المديح التقليدي حين يكون المقام مقام رصد لهذا الممدوح من حيث هو، ويعنى ذلك أن الصور المدحية المشار إليها إن صدعت ذلك النسق الغزلي، فإنها جرت مجرى مثيلاتها فيما سبق هذا النسق من مواقف :

جَرَى الخُلْفُ إِلَّا فِيكَ أَنْكَ وَاحِدٌ وَأَنْكَ لَيْثٌ وَالْمَلُوكُ ذُبَابٌ  
وَأَنْكَ إِنْ قُوسِيَتْ صَحْفٌ قَارِيٌّ ذُبَابًا - وَلَمْ يُخْطِئْ - فَقَالَ ذُبَابٌ  
وَإِنْ مَدِيحَ النَّاسِ حَقٌّ وَبَاطِلٌ وَمَدْحَكَ حَقٌّ لَيْسَ فِيهِ كِذَابٌ

ولكى نفهم منطق هذه المقايسة المعقودة بين الممدوح ومن عداه من الملوك، ولكى نضعها في مسارها من القصيدة، علينا أن نتذكر المقابلة الأنفة بين أسد له شكل الأسد وجوهره، وأسود أرواحها أرواح الكلاب، مع استبدال الليث هنا بالأسد، والذئب بالكلاب، ومع تغذية الصورة بعنصر إضافي يستغل القرب الكتابي بين الذئب والذباب، فيتخيل الشاعر - ترتيباً على هذا القرب - نوعاً من التصحيف يقرأ فيه القارئ « الذئب » « ذباباً »، فلا يعدو الصواب في هذا التصحيف؛ لأن غيره من الملوك كذلك إذا قوِسوا به، ومثلما تحمل صفاتهم هذا اللون من التحريف، يحتمل مديحهم الحق والباطل، أما مديحه فهو الحق المحض الذي لا باطل فيه.

في نختتم القصيدة تعود النبرة الغزلية مرة أخرى، ولكنها تعود متشحة بغلالة صوفية رقيقة، تعود نضاجة بغير قليل من القناعة والعزوف والتسليم، فحيث يتحقق الود يهون المال، بل يهون كل شيء؛ لأن كل ما على وجه الأرض أصله منها، ومصيره إليها :

إِذَا نَلْتُ مِنْكَ الْوَدَّ فَالْمَالُ هَيْنٌ وَكُلُّ الَّذِي فَوْقَ التُّرَابِ تُّرَابٌ

فالنموذج المدحى هنا قطب تتحرك في مداره ذات الشاعر إيجاباً وسلباً، قد تنداح هذه الحركة الذاتية داخل موقف من مواقف العزوف أو التأمل، كما انداحت الدلالة الخاصة للشطرة الأولى داخل الدلالة العامة للشطرة الثانية،

ولكن قطب الحركة لا يفتأ ماثلاً أمام بصيرة المبدع، لا يفارقه إلا ليرجع إليه، ولا يهاجر عنه إلا ليهاجر إليه، وليس مصادفة أن يبدأ البيت التالى مباشرة بهذا التصدير: وما كنت لولا أنت...، وأن تكون الصورة الاستثنائية التى يمتنع وجودها بوجود الممدوح هى صورة المهاجر الذى تتقاذفه المواطن والبلاد، ويتعاقب عليه فى كل بلد صحاب، مع ما يوحيه مفهوم المخالفة فى هذه الحالة من إثبات النقيض، نعى وحدة المقام، ووحدة الصاحب:

وما كنت لولا أنت إلا مهاجراً      له كل يوم بلدة وصحاب

وحدة المقام كفته مئونة الضياع فى أقطار الأرض، ولولاها كانت هذه الأقطار فى حقه سواء، ووحدة الصاحب كفته استجداء مشاعر الأصدقاء، ولولاها كان جميع الناس فى نظره سواء، وهكذا نفهم فى النهاية لم كان الشاعر منذ البداية «غنياً عن الأوطان»، وهكذا - أيضاً - تقلص أبعاد المكان وتنكش حتى يختصرها ملك كافور، أو لنقل إن هذا الملك يرحب ويتسع حتى يستوعب هذه الأبعاد، وبالمثل تتضمن أطراف العلاقات الإنسانية وتتوحد حتى تستقطبها علاقة الشاعر بنموذجه، أو قل إن هذه العلاقة تعمق وتمتد حتى تستغرق ما سواها من علاقات:

ولكنك الدنيا إلى حبيبة      فما عنك لى إلا إليك ذهب

ومنطوق الجملة الشعرية فى هذا البيت استدراك على منطوق الجملة فى سابقه، ولكنه - فى الوقت ذاته - تأكيد لما أشرنا إليه من مفهوم المخالفة، تأكيد لذلك الاستغراق الذى يمثله الممدوح مكاناً وعلاقة، ولا يغفل فى هذا المقام ما توحى به أداة التعريف فى لفظة «الدنيا» من شمول، ثم ما تفصح عنه التكملة بالحال - حبيبة - من تقييد العلاقة وتخصيص ما تفصح عنه من شعور، فكان هذا الممدوح ليس بديلاً عن تلك الهجرة اليومية فحسب، بل هو الدنيا بأكملها، بكل اتساعها وتنوع ناسها، بكل ما يستشعره حتى إزاءها من حب، وما يربطه بها من

ضرورة، فليس عنه - في النهاية - من منصرف، إلا إليه، وليست منه هجرة إلا إليه<sup>(١)</sup>.

## ٢

للأسلوب في الشعر الهجائي طريقة خاصة في انتقاء المادة اللغوية ورصفها، ومن يقرأ قصيدة المتنبي في هجاء ضبة بين يزيد العتيبي لا يجد صعوبة في اكتشاف هذه الخصوصية وطبيعتها، وهي خصوصية مردها إلى عدم التحرج في استخدام طبقة بعينها من مفردات المعجم الشعري، ثم الجهر والمباشرة في إبراز السمات السلبية التي تتضافر هذه المفردات على تصويرها.

بيد أن ثمة طريقة أخرى يلجأ إليها الشاعر في عدد من نماذجه، وهي طريقة لا يشوبها ما يشوب سابقتها من جهارة النبرة الهجائية وطغيانها، فهي تستبدل بهذا نوعاً من التقليد الهازل burlesque<sup>(٢)</sup> أو التعظيم الزائف المنحرف، تعلق فيه الشخصية الممدوحة علواً خرافياً يذكرنا بأبطال الملاحم أو بنماذج قصص الفرسان في العصور الوسطى، ومن ثم يحمل هذا التصعيد الملحمي الزائف من إيجاءات السخرية أكثر مما يحمل من مظاهر الثناء والتمجيد، ويتحول ما كان آية من آيات العظمة إلى قرينة تشي بالنقيض، من جهة، وتكشف عن عمق الفجوة بين الشخصية - الأصل والشخصية المدعاة، من جهة أخرى.

يقول المتنبي، مادحا كافورا، ذاكرا خروج شبيب بن جرير العقيلي عليه<sup>(٣)</sup>،

(١) راجع نص النصبة في:

ديوان المتنبي : تصحيح مصطفى السفا وآخرين - ج ١ - ص ١٨٨ - ص ٢٠١.

ديوان المتنبي - شرح عبدالرحمن البرقوقي - ج ١ - ص ١٣٢ - ١٤٠.

(٢) انظر في معنى التقليد الهازل : الهجاء ص ٥٨.

(٣) كان شبيب بن جرير العقيلي واليا على معرة النعمان، واجتمع إليه جماعة من العرب، استعان بهم في الخروج على كافور، حيث قصد دمشق فحاصرها. فيقال إن امرأة ألفت عليه رحي فصرخته فانهمز من كانوا معه، ويقال إنه حدث به صرع فتركه أصحابه ومضوا، فأخذ أهل دمشق فقتلوه. انظر شرح العكبري على الديوان - ج ٤ - ص ٢٤٣.

ومخالفته إياه :

عَدُوُّكَ مَذْمُومٌ بِكُلِّ لِسَانٍ      وَلَوْ كَانَ مِنْ أَعْدَائِكَ الْقَمَرَانِ  
وَلِلَّهِ سِرٌّ فِي عُيُوبِكَ، وَإِنَّمَا      كَلَامُ الْعِدَا ضَرْبٌ مِنَ الْهَذْيَانِ  
أَتَلْتَمَسُ الْأَعْدَاءَ بَعْدَ الَّذِي رَأَتْ      قِيَامَ دَلِيلٍ أَوْ وَضُوحَ بَيَانٍ  
رَأَتْ كُلَّ مَنْ يَنْوِي لَكَ الْغَدْرُ يُبْتَلَى      بِغَدْرِ حَيَاةٍ أَوْ بِغَدْرِ زَمَانٍ

ذات الشاعر لا تفصح عن نفسها مباشرة كما أفصححت في مستهل بائيته السابقة، لأننا هنا بإزاء علاقة طرفها الإيجابي - فيما يبدو - هو الممدوح، الذي لا يسمى صراحة، بل يكتفى في الإشارة إليه بضمير المخاطب، أما طرفها السلبي - فيما يبدو أيضا - فهو ذلك « العدو » الذي يتكرر التعبير عنه مفردا ومجموعا، دون تحديد المقصود أو تخصيصه في حالتي الأفراد والجمع، وقد اقترن عموم الدلالة في ذلك الطرف بعموم صفة الذم التي يخبر بها عنه : « مذموم بكل لسان »، ثم باستغراق هذه الصفة لكل ما صدقاته مهما بلغت من النفع وارتفاع المنزلة : « ولو كان من أعدائك القمران ».

وفي الجانب الإيجابي من هذه العلاقة - جانب الممدوح - نلتقى بذلك التقرير الذي حاول أن يفسر سر هذه الإيجابية، فلم يزدّها إلا خفاء، لأنه زبطها بمشيئة علوية لا قبل لأحد باكتناهاها، بل نوشك أن نقول : إنه التوى بهذا التفسير - غن عمد - ليتحول بالإيجاب الظاهري إلى سلب خفي، لأنه لم ينسب هذا الإيجاب إلى جهد الذات أو علو الهمة، بل نسبّه إلى قدر جرى به، ربما عن غير استحقاق.

وفي الجانب السلبي، جانب العدو المذموم، لانعدم أيضا مثل هذا التحول، وإن يكن بطريقة معكوسة؛ لأنه حين أراد التماس الدليل على علو صاحبه وسقوط عدوه لم يجد سوى التلازم بين غدر الثاني بالأول من جهة، وغدر الحياة أو الزمان بذلك الغادر من جهة أخرى، مع أن غدر الحياة يكون بالموت، وغدر الزمان يكون بما يحدثه من مصائب، ولا جهد « للممدوح » في جلب كليهما، كما لا طاقة



« للمذموم » بدفع أى منها، وهكذا نجد أنفسنا أمام مدح بما لا يُمدح به، وهجاء بما لا يهجو به.

ولنزداد اقتناعاً بهذه الحقيقة، دعنا ننتقل مع الشاعر من التعميم إلى التخصيص، من ذلك الإبهام الذى خلعه على العداوة والأعداء إلى تحديد المقصود منها :

برغم شبيب فارق السيف كفه	وكانا على العلات يصطحبان
كان رقاب الناس قالت لسيفه	رفيقك قيسى وأنت يمانى
فإن يك إنسانا مضى لسبيله	فإن المنايا غاية الحيوان
وما كان إلا النار فى كل موضع	يثير غبارا فى مكان دخان
فإن حياة يشتهيها عدوه	وموتا يشهى الموت كل جبان

وواضح أن الشاعر إذا كان يريد بمثل هذا التخصيص أن يقنعنا بمقولة الذم التى صدر بها قصيدته، فإن ما ذكره - والحق يقال - ليس من الذم فى شيء، اللهم إلا إذا افترضنا أنه كان يصرح بشيء على حين يدير أدواته تجاه الإيحاء بما يخالفه، فليس من الذم فى شيء أن يصطحب الكف والسيف حتى لا يفارق أولهما ثانيهما إلا مضطرا، وكأن الرقاب لما كثر تقطيعها بسيفه، أغرت ما بينه وبين سيفه ليفترقا، وليس من الذم فى شيء أن يخضع الإنسان لحكم الموت وهو نهاية كل حى، وليس من الذم كذلك أن يكون نارا على أعدائه يثير من غبار المبارك نظير ما تثيره النار من دخان، وأخيرا، ليس من الذم فى شيء أن تكون حياة الإنسان بحيث يشتهيها عدوه، وليس من عار فى أن يكون موته بحيث يجلب الموت إلى الجبناء، وإذا كان لهذا كله من دلالة، فهى أن هذا الذم الذى اتخذ صبغة العموم فى بداية القصيدة، لم تتوفر له عوامل الإقناع فيما تلا تلك البداية من تخصيص، بل إنه أخذ فى التحول حتى انتهى إلى ما يشبه المدح، إن لم يكن ما انتهى إليه بالفعل مدحا صريحا.

وهل يدعو إلى القدح والزراية، أم يستثير الإشفاق والرثاء، أن يواجه الإنسان الموت سافراً متحدياً مستفزاً، فلا يتمكن منه الموت إلا متخفياً، مراوغاً، مباغتاً؟

نَفَى وَقَعَ أَطْرَافَ الرِّمَاحِ بِرِمَحِهِ	وَلَمْ يَخْشَ وَقَعَ النِّجْمِ وَالذَّبَّارِ
وَلَمْ يَذَرِ أَنَّ الْمَوْتَ فَوْقَ شَوَاتِهِ	مُعَارُ جَنَاحٍ، مُحْسِنِ الطَّيْرَانِ
وَقَدْ قَتَلَ الْأَقْرَانَ حَتَّى قَتَلْتَهُ	بِأَضْعَفِ قِرْنٍ، فِي أَذَلِّ مَكَانٍ
أَتَتْهُ الْمَنَايَا فِي طَرِيقِ خَفِيَّةٍ	عَلَى كُلِّ سَمْعٍ حَوْلَهُ وَعِيَانٍ
وَلَوْ سَلَكَتْ طُرُقَ السَّلَاحِ لَرَدَّهَا	بِطُولِ يَمِينٍ وَاتِّسَاعِ جَنَانٍ
تَقْصِدُهُ الْمِقْدَارُ بَيْنَ صِحَابِهِ	عَلَى ثِقَةٍ مِنْ دَهْرِهِ وَأَمَانٍ
وَهَلْ يَنْفَعُ الْجَيْشَ الْكَثِيرَ التَّفَافُهُ	عَلَى غَيْرِ مَنْصُورٍ وَغَيْرِ مُعَانٍ

يتجلى «شبيب» عبر هذه اللوحة المصورة نموذجاً للمحارب الذى لم يدخر من جهده البشرى أو وسائله الموضوعية المتاحة ما يهيئ له البرهنة على حقيقة معدنه القتالى، وقد تآزرت الصور الآتية على تجسيد هذا الجهد الذاتى :

- نفى وقع أطراف الرماح برمحه
- وقد قتل الأقران
- ولو سلكت طرق السلاح لردّها بطول يمين واتّسع جنان
- ولكن الجهد البشرى - بالغاً ما بلغ - مقيد بتضاريف القضاء، ومن ثم تتعاقب على الضرور المشار إليها مجموعة من المفارقات التى تكاد تبطل مفعول هذا الجهد البشرى وتلغى أثره :

- ولم يخش وقع النجم والذبران
- ولم يذر أن الموت فوق شواته
- قتله بأضعف قرن فى أذل مكان
- أتته المنايا فى طريق خفية

- تقصده المقدار بين صحابه

ويتم التأليف بين صور المجموعة الأولى وصور المجموعة الثانية بطرق صياغية تسهم في تحقيق ذلك التحول الأسلوبى - الذى أشرنا إليه - من السلب إلى الإيجاب، ومن القلح إلى المدح، ففي البداية نرى شبيبا يذود عن نفسه أشنة الرماح، غير مدرك أنه إن استطاع أن يدفع نحوس الأرض فليس بإمكانه أن يدفع نحوس السماء، ممثلة في « النجم والدبران »<sup>(١)</sup>، وهما من مناحس النجوم في زعم المنجمين، كما أنه ليس في إمكانه أن يذود عن شواته - والشواة جلدة الرأس - طائر الموت، ذلك الذى يعلو عن أطراف الرماح، ويتفوق عليها بسرعة الحركة وإحسان الطيران.

وفي تصوير مقتله نرى عنصر المباغته أبرز عناصر الدلالة، فهو قد حمل المنية لأقرانه جهارا، ولكن منيته لم تأت من حيث كان يحتسبها، ولم تواجهه مثلما واجهها، بل تدسست إليه خفية، وقد كان حريا بردّها لو قارعتة سلاحا بسلاح، ولكنها عمدت إليه قضاء لا مهرب منه، وقدرا يصدع بفجاءته كل بواعث الأمان التى يوفرها التفاف الصحاب والثقة بالزمان؛ ومن ثم يأتى الاستفهام الإنكارى في نهاية ذلك المقطع بمثابة الإجمال لما سبق تفصيله من مظاهر المباينة بين المتوقع والواقع، فلا جدوى من كثرة العدد وغزارة العدة، وهما مرادف الجهد الذاق الذى تدرع به شبيب، ما لم يقتربا بالنصرة والعون، أو قُلْ ما لم يقتربا بذلك « السر العلوى » الذى خلعه الشاعر منذ البداية على صاحبه، مع أنه لا يد له فى امتناعه، وخلعه عن عدوه، مع أنه لا جريرة له فى امتناعه.

يتردد الاستفهام الإنكارى - الذى ختم به المقطع السابق - فى صدر الصورة التالية، وإن يكن بأداة مختلفة، ولوظيفة دلالية تتميز عن سابقتها بإضافة دققة، فالإنكار هنا منصب على جمع العاقل بين النعمة وكفرانها، وبين الكرامة

(١) النجم: الثريا، الدبران: خمسة كواكب من الثور، وهو من منازل القمر.

انظر: شرح المكبرى - ج ٤ - ص ٢٤٤.

والعصيان، ومن ثم يحمل من إيماءات التقريع والتوبيخ فوق ما يحمله من معنى  
النفى :

أَتُمْسِكُ مَا أَوْلَيْتَهُ يَدُ عَاقِلٍ      وَتُمْسِكُ فِي كُفْرَانِهِ بَعْنَانِ  
وَيَرْكَبُ مَا أَرْكَبْتَهُ مِنْ كَرَامَةٍ      وَيَرْكَبُ لِلْعَصِيَانِ ظَهْرَ حَصَانٍ ؟!

وقد تآزر على توليد هذه الدلالة التقريعية كلا المستويين؛ التركيبي  
والتصويري، فمن حيث المستوى التركيبي نلاحظ ظاهرة التكرار في الصيغ الفعلية :  
تمسك، يركب، مع اختلاف معمولاتها، بكل ما يترتب على التوازي بين التكرار  
والاختلاف من مفارقة ينمو أثرها، حتى لنرى كُفْرَانِ النعمة وقد تحول - على  
مستوى الصورة - إلى جواد جروح تقبض يد كافر النعمة على عنانه، ثم يطرد هذا  
النفى، وبعنصر من نفس الإطار، لنراه يجمع بين مركبين لا ائتلاف بين طبيعتهما،  
ولا شرف في الجمع بينهما : كرامة لم يركبها إلا بمبادرة من غيره : « ما أركبته من  
كرامة »، وحصان يمتطيه في المعصية من تلقاء نفسه : « يركب للعصيان ظهر  
حصان »، وفي معصية من بادره بالكرامة على وجه التحديد.

وأياً ما كانت الحقيقة التاريخية في مصرع « شبيب »، وسواء أكان موته بالسّم  
أم بالصرع أم برحى ألقيت عليه، فإن ربط هذه الحقيقة بتلك العوامل القدرية التي  
تفسر علو المدوح وسقوط خصمه هو الذي يعنينا، وهو لا يعنينا إلا من حيث هو  
أحد التجليات التصويرية التي ألح عليها الشاعر، وإن كان قد أضاف إلى هذا  
التفسير القدرى وتراً إنسانياً جديداً يحسب لشبيب بدلاً من أن يحسب عليه، فهو  
لم يسقط لمجرد أنه « غير منصور وغير معان »، بل :

ثَنَى يَدَهُ الْإِحْسَانَ حَتَّى كَانَهَا      وَقَدْ قُبِضْتُ كَانَتْ بَغِيرَ بَنَانٍ  
وَعِنْدَ مَنْ الْيَوْمَ الْوَفَاءُ لَصَاحِبِ      شَبِيبٍ وَأَوْفَى مِنْ تَرَى أَخَوَانِ

فشاعر الامتنان والإحساس بسابق الفضل كانت بمثابة قيود غير منظورة،  
قبضت يد شبيب عن التعدي وكففتها عن الإساءة، وحتى على افتراض غدره بتلك



المشاعر فهو لم يخرج عن المعهود في طبائع البشر من نزعات الهوى وانحرافات النفس، بل إنه في حجم الوفاء يعادل «أو في من ترى»؛ على الأقل لأنه كان في غدره وفي طبيعته البشرية، هذا إذا صحَّ أن في الغدر وفاء.. لكأنَّ الشاعر بهذا قد تحوّل بالإنكار والتفريع إلى الترفق في التماس العلة، فلما وجدته لا يكفي، أضاف إليه الترفق في التماس العذر.

تنتهى القصيدة بمثل ما ابتدأت به من توجيه الخطاب إلى كافور مباشرة، وكأنها بهذا التماثل بين المفتوح والمختتم تريد أن توهمنا بأن «كافورا» مازال محور الاهتمام، برغم أن عدوه قد استأثر بجُلِّ هذا الاهتمام أو كاد، بل إنها في إطار ذلك الخطاب تستغل نفوس العناصر المذحجة التي استغلتها أبيات المطلع، ومنها ما دعونه «بالتصعيد الملحمي»، ثم تعليق هذا التصعيد بحركة ذلك السرِّ القدرى الذى يندّ عن فهم الإنسان وجهده معا :

نَقَضَى اللهُ ياكافورُ أنكَ أول	وليس يقاضي أن يرى لك ثانى
فَمَالَكَ تختار القسيَّ وإنما	عن السعد يرمى دونك الثقلان؟
ومالك تُعْنَى بالأسنة والقنا	وجدك طعان بغير سينان؟
ولم تحمِلْ السيف الطويل نِجَادَه	وأنت غنى عنه بالحدّثان؟
أردلى جميلا: جُذت أولم تجذبه	فإنك ما أحبت في أثنائى
لو الفلك الدوار أبغضت سعيه	لعوقه شيء عن الدوران <sup>(١)</sup>

يتجلّى التصعيد - أولا - في الزعم بأن كافورا «أول لا ثانى له»، كما يتجلى - ثانيا - في الربط بين مجرد مشيئته والفورية في تحقيق موضوع هذه المشيئة: «ما أحبت في أثنائى»، ويتجلى - أخيرا - في امتداد هذه المشيئة إلى نطاق لا تمتد إليه طاقة البشر :

لو الفلك الدوار أبغضت سعيه      لعوقه شيء عن الدوران

(١) انظر نصّ القصيدة في الجزء الرابع من ديوان المتنبي - طبعة بيروت سنة ١٩٧٨ - ص ٢٤٢ -

ترى ماكنه ذلك « الشيء » الذى ينهض عن كافور بما يريد أن ينهض به ؟ وكيف باكتناحه وقد اجتمع عليه من عوامل الإبهام والتعميم تنكير، من ناحية، وتنوين، من ناحية أخرى ؟ هنا نتذكر ذلك « السر » الذى اتخذ منه الشاعر منذ البداية مناطا لعلو نموذجه، فهما : « سر - شيء » مترادفان من حيث تعليق ذلك العلو بهما، ودورانه في إطارهما، بل إنك تستطيع - دون مجازفة - أن تضع في دائرة هذا الترادف كلمات أخرى مثل : السعد، الجد، الحدثان، شريطة أن نفهم من هذا ترادف الدلالة الفنية، وليس مجرد الترادف بمعناه اللغوي الضيق.

بدلالة هذا الترادف الفني يتعلق تصعيد النموذج : فالسعد يرمى عنه، والثقلان - إنسا وجنا - يقاتلان دونه، وحظه ينهض عنه بما تنهض به الرماح، وجواث الدهر تقوم منه مقام السيف، وفي كل هذه الحالات نلمح قلة التعويل على الجهد الذاق والمنعنى البشرى المؤثر، بل إن الشاعر يكاد يلغى هذا التأثير حين يطرح هذه الاستفهامات المتعاقبة التى تم عن نفى الحاجة إلى مثل هذا الجهد فى ظل تحقيق « السعد » مرة، « والجند » مرة أخرى و « الحدثان » مرة ثالثة :

فمالك تختار القسى ؟

ومالك تعنى بالأسنة والقنا ؟

ولم تحمل السيف . . ؟

فإذا ضممت إلى هذه الأساليب الاستفهامية ذلك الرجاء الذى يجعل جميل الممدوح دائرا في نطاق الإرادة، على حين يجعل إنجاز هذا الجميل دائرا في نطاق التسوية والاحتمال : أرذ لي جيلا، جدت أو لم تجد به «، أمكنك أن تتساءل مرة أخرى : أترى مثل هذا النسيج الشعري قد تمحض للدلالة المدحجية الخالصة، أم تراه أصبح على مشارف النقيض من هذه الدلالة حين قلّ اتكاؤه على ما به تتحقق بطولة البطل، وما به تقاس شجاعة الشجاع، أو ما به يكون فضل ذوى الفضل بصفة عامة ؟

حين يتم التعبير عن علاقة الشاعر بممدوحه باستعارة بعض وجوه الضياغة الغزلية أو تقاليدھا، فإن هذا لا يعنى فقط تحولا في طبيعة تلك العلاقة، من حيث إنها قد بلغت من العمق والتزّه والخلوص إلى حدّ لم تعد معه محكومة بما كان يحكم المديح التقليدى من بواعث الرغبة والرغبة، بل إنه يضيف إلى ذلك نوعا من الإيحاء بالتكافؤ والنّدية بين طرفى تلك العلاقة، وكأنّ الموقف لم يعد موقف الأدنى من الأعلى، بل أصبح موقفا وشيخته المشاعرا، والمشاعر ليس فيها سيد ومنسود، وليست فيها كفة راجحة وأخرى مرجوحة، وكيف يكون ثمة راجح ومرجوح في ظل ذلك التوازن الدقيق الذى يحكم مسار الرؤية الإبداعية في شعر المتنبي على امتداده، وفي مدائحه على وجه الخصوص، حيث لا تكتمل صورة الممدوح إلا باكتمال صورة الشاعر، وحيث لا يبدو ظل الأول إلا وقد اقترن به ظل الآخر مُسَامِتاً له في الحجم وطول القامة، ولا وجه للعجب من التكافؤ في مثل هذه الحالة، فإذا كان ذاك من الملوك فإن «فؤاد هذا من الملوك، وإن كان لسانه يُرى من الشعراء»<sup>(١)</sup>، بل إنه إن تساوى مع غيره من الشعراء في ظاهر الصفة، فقد أرى عليهم بنصيبه من جوهر هذه الصفة وحقيقتها؛ لأن شعره «في الشعر ملك»<sup>(٢)</sup>، ولا غرو أن يتكافأ التميز بالشعر والتميز بالسلطان.

ويتربّ على هذا رفض ما كان في الأصل مقياسا من مقاييس العلاقة المدحیّة، رفض مقياس «الجود» و «العطاء» مادام يتحقّق في ظل زمان «بخيل بالتلاقى» و «بعد» يكثر على صاحبه من صفو العيش بقدر ما يكثره بعد الحبيب عن الحبيب :

(١) ديوانه : ج ١ - ص ٣٦ .

(٢) نفسه - ج ٢ - ص ٣٧٤ .

لستُ أرضى بأن تكون جوادًا      وزماني بأن أراك بخيلُ  
نَغصُّ البُعْدُ عنك قربَ العطايا      مرتعى مُخصب وجسمى هزيلُ

وتأويل هذه الظاهرة على ذلك النحو قد يكون مفيدا في اكتشاف علاقات المبدع بممدوحه، وفي اجتلاء علله الشعرى بصفة عامة، ولكنه هنا - وبالنسبة إلى القصيدة الماثلة على وجه التحديد - يصبح ضروريا لاقتناص إيماءات السياق، وإدراك ما توحى به هذه الإيماءات من هوامش دلالية.

ولقد تعمدنا أن نبدأ مراجعة هذه القصيدة من خواتيمها، أى من تلك الأبيات التى يتجه فيها المتنبي إلى سيف الدولة مباشرة، ودون أقنعة؛ لأن استغلال المعجم الغزلى فى مثل هذه الحالة يكون أكثر استرعاء للنظر، ولكننا لو ارتدّدنا من الخواتيم إلى البدايات لوجدنا أن أكثر من خمسة عشر بيتا تتعاقب على الامتياح من هذا المعين الغزلى، دون أن يؤدى ذلك إلى طمس الدلالة المدحّية أو إغلاقها، إذ تترأى هذه الدلالة من خلل ذلك النقاب الغزلى الشفيف، فى لحظة هنا، أو إشارة هناك، أو قرينة بين هذه وتلك يكشف عنها مجمل السياق، فإذا أضفت إلى هذا كله ما ترويه ملابسات القصيدة من أن الشاعر كتب بها إلى سيف الدولة بعد خروجه من مصر ومفارقتها كافورا، استطعت أن تدرك سرّ ذلك «الجوى» الذى يقوم مقام العصب من البنية العميقة للنص، والذى إن وشت به الخواتيم مجرد وشاية، فقد أفصحت عنه البدايات بقدر ما تسمح به طبيعة اللغة الشعرية من التفاف ومواربة :

مالنا كُلُّنا جَوِيَّارِسُولُ      أنا أَهْوَى وقلبك المتَّبُولُ  
كلّما عاد مَنْ بعثَتْ إليها      غَارَ مِنِّي وخان فيما يقول  
أفسدتْ بيننا الأماناتِ عيناها،      وخانت قلوبهنَّ العقولُ  
تشتكى ما اشتكى من طرب الشوق إليها،      والشوق حيث النحولُ  
وإذا خامر الهوى قلبَ صَبٍّ      فعليه لكلّ عين دليل  
زودينا من حسن وجهك مادام،      فحسن الوجوه حال تحوّل



وصلينا نصيلك في هذه الدنيا، فإن المقام فيها قليل  
 من رآها بعينها شاقه القطان فيها كما تشوق الحمول  
 إن ترينى أدمت بعد بياض فحميد من القناة الذبول  
 صجبتنى على الفلاة فتاة عادة اللون عندها التبديل  
 سترتك الحجال عنها ولكن بك منها من اللمى تقبيل  
 مثلها أنت، لوتحتنى وأسقمت، وزادت أبها كما العطبول<sup>(١)</sup>

تطالعنا - لأول وهلة - جملة من المواد اللغوية التي اكتسبت ظلالا خاصة من خلال دورانها في أنساق ذات طبيعة غزلية، ومن هذه المواد: الجوى، الرسول، أهوى، المتبول، غار، خان، تشتكى، اشتكى، الشوق، النحول، الهوى، صب، صلينا، نصلك، الحجال، اللمى، تقبيل، أسقمت.

يبد أن هذه المواد وسواها لا تتمتع بقيمة شعرية إلا داخل علاقات بنائية خاصة، سواء أكانت هذه العلاقات تركيبيّة أم تصويرية؛ «فالجوى» لا يكون إلا حيث يشترك في حمله «الرسول» ومن يرسله، فيكون في إحساس الجميع به مدعاة لتلك الدهشة التي تصدر البيت الأول: «مالنا كلنا»، وتفسيرا لتلك القسمة التي تتوزع فيها تجليات الوجد بين مرسل قد استغرقه الهوى، ورسول أسقم الحب قلبه. كذلك لا تتحقق الخيانة في القول - كواقعة تعبيرية - إلا مقترنة بالغيرة وناشئة عنها، وكلاهما لا تفصح عن كامل دلالتها إلا في إطار التكرار الذي تعنيه «كلما» في صدر البيت الثاني، ثم في إطار الإيضاح الذي يحمله البيت الثالث، والذي يجعل عبء هذه الخيانة شركة بين عين أفسدت بسحرها أمانة الرسول، وعقل لم ينهض بما ألقى عليه من أمانة التوجيه وتسديد القصد، فتغلبت عليه رقة القلب.

ولانقع تحت إغراء التبسيط السهل فنزعم - في عبارة واحدة - أن الشاعر كان يجلو موقعه من سيف الدولة، حيث كان يصور موقعه من صاحبه أو موقع

(١) العطبول: الطويلة العنق، التامة الجسم.

صاحبه منه، وبالمثل ينبغي ألا نتكلف ردّ كل معادل تصويرى فى تلك الرقعة الغزلية إلى ما يساويه من علاقة الشاعر بصاحبه، فنزعم - مثلاً - أن رسله إليها ليسوا إلا عذّاله ومزاحيه فى المكانة لدى سيف الدولة، وأن فساد الأمانات بينها ليس إلا انقطاع حبال المودة انقطاعاً انتهى برحيل الشاعر عن حلب، وأن الشمس التى سترتها الحجال وزادت بهاءً على أختها ليست إلا رمزاً لسيف الدولة نفسه.

مثل هذا التكلف فى إسقاط لغة الشعر على مدلولات محدّدة، أو الافتعال فى تحويلها إلى رموز ذات مرموزات واضحة التخوم، يساوى فى خطره خطر التبسيط، إن لم يزد؛ ذلك أن الرمز لا تحمله الكلمة قدر ما يحمله الأسلوب، وإيحاءه لا يتحقق عبر الدلالة الواضحة المفردة، قدر ما يتحقق عبر العلاقة التصويرية المركبة؛ ومن ثم فإننا إذا افترضنا أن وظيفة هذا السياق الغزلى وظيفة رمزية، فإن علينا أن نقنع بالبحث عن هذه الوظيفة فى مجموعة العلاقات التى يتشكّل منها هذا السياق، وطبيعة ما تكشف عنه هذه العلاقات من دلالة، ومدى شُفوف هذه الدلالة عن المعنى الثانى، أو لنقل عن المعنى الرمزى، الذى يجعل لهذه الصورة الغزلية - أو التى تبدو غزلية - مكاناً داخل بنية القصيدة بوجه عام.

ولقد أشرنا إلى نموذج من هذه العلاقات استغرق الأبيات الثلاثة الأولى، وتمثّل مغزاه فى تلك «الخيانة» المشتركة بين رسول ومرسل إليه، والتى كان ضحيّتها فى كل الحالات هو المرسل، أو الشاعر، ولكنّ هذا النموذج ليس فريداً فى إيمائه إلى سحابات الكدر التى خيمت بظلمها على صلات المتنبي بسيف الدولة، والتى أسهم فى خلقها مدّعو الصداقة قبل الصرحاء من الأعداء، فبالإضافة إليه يمكن لمح هذه العلاقات التى نكتفى بإيجاز الحديث عنها، عزوفاً عن استرسال لا حاجة إليه :

#### ● النموذج الثانى : (يستغرق البيتين الرابع والخامس) :

العلاقة فيه ثنائية الأطراف : الغائب - الحبيبة، المتكلم - الشاعر، ويشتركان فى تشكّى الشوق أو ادّعائه، ولكن هذا الاشتراك سرعان ما يتنفى، لأن حقيقة

الشوق لا تثبت إلا بالدليل، وهو متوفر في نحول المتكلم، على حين لا ينهض هذا الدليل بالنسبة إلى الغائب

### ● النموذج الثالث : (يستغرق البيتين السادس والسابع) :

علاقته ثنائية كذلك. وجه المخاطب فيه لا يتجلى للمتكلم بالقدر الذى يشتهى، نعى بالقدر الذى تسمح به تلك الحقيقة الجزئية، وهى أنه لا دوام للجمال، وتلك الحقيقة الكلية، وهى أن الدنيا بأسرها إلى زوال.

### ● النموذج الرابع : (يستغرق الأبيات الثلاثة الأخيرة) :

علاقته ثلاثية الأضلاع : المتكلم، الفتاة - الشمس، الفتاة - المخاطب، وفى التقاء أول هذه الأضلاع بثانيتها وثالثتها يكمن الباعث الأصلي Motive لهذه العلاقة، فهو منفعل وكلاهما فاعل، وإن يكن جوهر الفعل سلبياً ومضنياً فى الحالتين : «لَوَحْتَنِي وَأَسْقَمْتُ»، هذا على حين تشكل من التقاء الضلعين الآخرين بمخاصة : الفتاة - الشمس، الفتاة - المخاطب، علاقة داخلية أو إضافية، تختلف فيها أولاهما عن ثانيتهما فى سفور اللون وتبدله، وتتميز فيها أخراهما بالاستتار وازدياء البهاء، وإن اجتمعا - بعد - فيما توحيه حقيقة الشمس من سناء وإشراق.

يمكن القول إن هذه العلاقات هى التى تحمل من ظلال الدلالة ما يتجاوز الغلاف الغزلى المجرد، فمن السهل أن نتدرج من حقيقة عدم التساوى بين شوق صادق وشوق مزعوم إلى حقيقة عدم التساوى فى حجم وطبيعة الشاعر التى تصل المبدع بصاحبه، ومن السهل أن نقرن بين الحسن الممتع - برغم تحوّل الحال - وذلك الزمان «البخيل» برؤية سيف الدولة، وليس من الصعب - كذلك - أن نربط ما بين الانفعال السلبي بما عاداته «تبديل اللون» و «الإسقام» وتلك الوشائج المتوترة المروضة التى كانت بين الشاعر وممدوحه بعد أن فارق أولها ثانيهما فراقه المدوّى.

يزداد توجه السياق الغزلي ناحية الممدوح، ويتكاثر إسقاطه عليه، بذلك التساؤل الذى يُطرح دون ترقب ردّ أو انتظار إجابة ، لأنه تساؤل العارف من جهة، ولأنه تعبير عن فرط اشتياقه من جهة ثانية، ثم لأن غايته - أخيرا - تعليل السائل وهدهدة لهفته وإعانتته على طول الطريق، فى غير جهل منه بحقيقة ما يطلبه :

نحن أدرى وقد سألنا بنجد      أقصير طريقنا أم يطول  
وكثير من السؤال اشتياق      وكثير من رده تعليل  
كلما رحبت بنا الروض قلنا      حلب قصدنا وأنت السبيل  
فيك مرعى جادنا والمطايا      وإليها وجيفنا والذميل

وربما كان هذا التساؤل بما يحمله من تجاهل العارف من أدق ما عرفته وجوه الصياغة الغزلية، وبخاصة لأنه اقترن ببعض الأسرار التعبيرية التى لا تخلو من دلالة ، فاستخدام الصيغة الاسمية فى الاستفهام عن قصر الطريق (أقصير طريقنا) يوحي بثبات الدلالة، أو لنقل بثبات الصفة، على حين أن استخدام الصيغة الفعلية فى الاستفهام عن طوله (أم يطول) يوحي بتجدها، فكأنه كلما قطع مرحلة من الطريق استجدت أخرى، أما التكرار (وكثير من السؤال... وكثير من رده) فإنه فوق دلالاته الصريحة على تطابق الكثير من الرد مع الكثير من السؤال ، يحمل من معنى العموم ما يفضى إلى تكثيف موضوع السؤال والرد، بل وما يفضى إلى إيهام شخصية السائل نوعا من الإيهام، على الرغم من تحدد هذه الشخصية سلفا، فهو - على التحقيق - من يسأل، وهو من يشاق، وهو من يتعلل بالجواب، ولكنه ينأى عن طرح نفسه على هذا النحو من المباشرة.

ويمثل هذا التعبير الملفوف تم الموازة بين «الروض» و«حلب»، فإذا كانت حلب هى القصد والغاية، فإن هذه الرياض - مهما تنوعت وتكرر ترحيبها بالزائر - ليست سوى طريق إلى هذه الغاية، ثم إن كانت هذه الرياض مرعى للمطايا والخيول، فليس لها من قيمة سوى ما تمثله الوسيلة من إعانة على بلوغ الغاية، نعى إنجاز المسيرة إلى حلب فى سرعة ودون توقف، فإذا استبدلنا بحلب



سيف الدولة، وهو استبدال مشروع في منطق العلاقات المجازية، فقد لا يكون شططا أن نستبدل بالروض - جمع روضة - أولئك الذين ألم بهم الشاعر - في غيبته عن أميره - من ولاية الأمصار الإسلامية ورجالها، فقد كان ينزل بهم وعينه على حلب، وقد كانوا يرحّبون به وقلبه معلق بصاحبه لا يتحوّل ولا يريم :

والمَسْمُونُ بالأمير كثير      والأمير السدى بها المأمولُ  
الذى زُلْتُ عنه شرقا وغربا      ونَدَاهُ مُقَابِلِي ما يَزُولُ  
ومَعَى أَيْنَمَا سَلَكَتُ، كَأَنى      كُلُّ وَجْهٍ لَهُ بِوَجْهِى كَفِيلُ

وإذا كانت «حلب» هي «القصد»، وليس سواها من قصد، فإن أميرها هو الأمل، وليس سواه من أمل، وقد لعب عنصر المفارقة دوره المعهود في جلاء هذه الدلالة؛ فعلى حين يوجد الكثيرون تَمَنّ لهم من الإمارة شكلها ولقبها، فإن حقيقتها لا تتجلى إلا في سيف الدولة وحده، وإذا كان قد فارقه فشرق وغرب، فإن عطاياه معه حيثما سار، فما يتوجّه وجهه إلا كفلت له أن يواجه هذه العطايا.

ومع تحوّل الأسلوب إلى الملح الصريح تجنح وجوه الصياغة إلى الموروث، وتصبح أكثر اتكاء على تقاليد البنية المدحية وصورها، وإن لم تخل مع ذلك من خصوصية المتنبي وطريقته الأدائية المتميزة، فحيث يكون المقام «للندى» وما يقترن به من ملامة اللاتمين نلاحظ استغلال المقابلات - وبخاصة اللفظية منها - بين العذول والمعذول، وبين إحياء مواليه بالنعم وقتل أعدائه بها :

وإذا العذُلُ في الندى زار سمعا      ففِداه العذُول والمعذُول  
ومَوَالٍ تُحْيِيهِمْ مِنْ يَدِيهِ      نِعَمَ غَيْرُهُمْ بِهَا مَقْتُول

فإذا تطورت الصورة إلى تفصيل هذه النعم التي تحيى وتقتل، رأينا هذا التفصيل يقترن بتوازي بنيات التركيب :

فَرَسٌ سَابِقٌ، وَرُمَحٌ طَوِيلٌ      وَدِلَاصٌ زُغْفٌ<sup>(١)</sup> وَسَيْفٌ صَقِيلٌ

ثم إذا كان المجال مجال التصرف في هذه النعم، نعى استغلال هذه العدة القتالية فيما يجسّد شجاعة الممدوح إزاء عدوه، وجدنا تجليات هذا المعنى تجمع ما بين التقرير والمبالغة، أو ما بين الدلالة الأصلية والدلالة الإضافية :

كَلَّمَا صَبَّحْتَ دِيَارَ عَدُوٍّ      قَالَ : تِلْكَ الْغُيُوثُ، هَذِي السُّيُوفُ

دَهَمَتْهُ تُطَايِرُ الزَّرْدِ الْمُحَكَّمِ عَنْهُ كَمَا يَسْطِيرُ النَّسِيلُ

تَقْنِصُ الْخَيْلَ خَيْلُهُ قَنْصَ الْوَحْشِ وَيَسْتَأْسِرُ الْخَمِيسَ الرَّعِيلُ

وَإِذَا الْحَرْبُ أُغْرِضَتْ زَعَمَ الْهَوْلُ لَعْنِيهِ أَنَّهُ تَهْوِيلُ

فغارتهم على العدو صباحا لا تقع إلا حيث يبدأ الوهم في المبالغة بتصويرهم «غيوثا» مرة، و«سيولا» مرة أخرى، وتزيقهم للدروع حتى يتطير زردها - والزرد حلق الدرع - لا يكمل إلا وقد استدعى صورة الريش حين يتساقط من الطير فيحمله الهواء، أما خيله - خيل سيف الدولة - فتصيد خيل عدوه تصيد الوحش، ولا تقنع بهذا حتى تضيف إليه مقدرة الجماعة الصغيرة منها - الرعيل - على أسر الجيش العظيم.

والى هذا الحد كانت تجليات الممدوح في الوسائل أكثر مما هي في الذات، نعى أن الفعل كان لمواليه وعتاده وخيله، غير أن هذا المقطع لا ينتهى إلا وقد أضحى الممدوح نفسه محورا للصورة؛ إذ يتحول هول الحرب في عينيه إلى مجرد تهويل لا تخشى عاقبته، ولا تعلق بالنفس مخافته.

وقد تم هذا التحول في إطار تعلق شرطى يفيد التلازم الضرورى بين الشرط والمشروط، وهو نفس الأسلوب الذى سيتبعه الشاعر فى البيتين التالين للإشارة إلى تلازم مماثل، وإن تكن أطراف هذا التلازم مختلفة فى الحالتين :

وَإِذَا صَحَّ فَالزَّمَانُ صَحِيحٌ      وَإِذَا اِعْتَلَّ فَالزَّمَانُ عَلِيلٌ

(١) الدلاص : الدروع الملساء، الزغف : المحكمة النسيج.

وإذا غاب وجهه عن مكانٍ فيه من ثناء وجه جميل

نفس علاقة التلازم، ولكن مع اختلاف مكوناتها، محورها هنا هو النموذج الممدوح، وبه يتعلق «الزمان» صحة واعتلالا، وبه - أيضا - يتعلق «المكان»، سواء أكان حاضرا بشخصه أم بجميل ذكره وطيب الثناء عليه، وكأنه بمجموع علاقاته بالزمان والمكان على هذا النحو يستقطب حركة الوجود بأسرها، فلا تكاد توجد إلا وهو منها بمثابة القطب، وربما لم ننس بعد أن هذا النمط من التصور قد تردد في أعمال أخرى للشاعر، وعلى وجه التحديد في بعض مواقفه تجاه كافور، وبخاصة في قصيدته الأنف تناولها، مما يشير إلى اقتران هذا النمط بالظاهرة المدحية في شعره بعامة.

يقوم الوجه الإيجابي للممدوح باستدعاء الوجه السلبي لعدوه، فلا نكاد نطالع صورة الأول، إلا وفي مواجهتها، أو على حواشيها، صورة الآخر صريحة أو مضمرة، وتفسير ذلك لا يحتاج إلى كبير عناء، لأن عالم الشاعر كان من الصراع والجيشان والتفجر بحيث لا يدع مجالا للحييدة أو الوسطية، فلا مكان عنده للألوان الحائلة، والناس لديه حبيب أو عدو، ومحيط الأول موزع بين الموالى والخصوم، وحتى هؤلاء الخصوم بدورهم ليسوا على شاكلة واحدة، فمنهم من يجاهر بالعداوة ويكشف بالحق، ومنهم من يظهر الودّ ويطوى جوانحه على الضغينة، ومن ثم تنوع وسائل التعبير عن الفريقين، حيث يغلب في الحالة الأولى استخدام التسميات المباشرة والصفات الصريحة، على حين تسود في الحالة الثانية نبرة الإيحاء والتعريض:

ليس إلّاك يا علىّ همام	سيّفه دون عرضه مشلول
كيف لا يأمن العراق ومصر	وسراياك دونها والخيل
لو تحرفت عن طريق الأعادي	ربط السدّ خيلهم والنخيل
ودرى من أعزة الدفع عنه	فيهما أنه الحقيّر الدليل

فإثبات الهمة وحماية العرض للممدوح يقترن بنفيها عن غيره على سبيل

الحصر، ودخول العراق ومصر في نطاق هذه الحماية يرشّح - نوعاً من الترشيح - من يتوجه إليه هذا النقي؛ إذ لم يكونا تابعين لسيف الدولة حتى يتحمل تبعة الذود عنها، وتحقيق الأمن لهما «بالسرايا والخيول»، ومع ذلك، فلولا قيامه دونهما لأوغل الأعادي - يقصد الروم - فيهما، حتى يربطوا خيلهم بما فيهما من سدر ونخيل، وساعتها يعلم من أعزّه دفع سيف الدولة عنه - يعرّض بكافور وآل بويه - أنه الحقير الذليل بغلبة العدو إياه.

وهكذا نجتلي في مقابلة النموذج المدوح بنموذجين من المخالفين، أحدهما يندرج في نطاق الدلالة العامة لمفهوم «الأعادي»، والثاني تتكفل به دلالة التلميح المبسوثة في تضاعيف السياق، وعلى كل حال فإن الشاعر لا يدع أيّاً منهما حتى يزيده تخصيصاً، سواء أكان هذا التخصيص بالتسمية المباشرة، كما سيحدث بالنسبة للفريق الأول، أم بالصفة، كما سيحدث بالنسبة للفريق الثاني :

أنت طول الحياة للروم غاز      فمتى الوعد أن يكون القفول  
وسوى الروم خلف ظهرك روم      فعلى أيّ جانبك تميل  
قعد الناس كلهم عن مساعيك      وقامت بها القنا والنصول  
ما الذي عنده تدار المنايا      كالذي عنده تدار الشمول

وكالعادة، يتدرج النسق التعبيري من دلالة تقريرية :

أنت طول الحياة للروم غاز  
وسوى الروم خلف ظهرك روم

إلى دلالة إضافية ينهض بها الأسلوب الاستفهامي في الحالتين :

متى الوعد أن يكون القفول ؟  
فعلى أيّ جانبك تميل ؟

إنها إذن رحلة الغزو ومسيرة الجهاد المستمرة استمرار الحياة نفسها، والتي لا تبدو لها - حتى الآن - من نهاية، وحتى هذه النهاية، على افتراض حدوثها،



لا تزيد عن أن تكون بداية لفصل جديد من فصول ذلك الصراع الذى قدر عليه خوضه، فأمامه الروم، وخلفه من أمراء المسلمين من لا يقلّون عن الروم ضراوة فى العداوة، وسوادًا فى السريرة، وبين نارى العداوة المعلنة والخفية لا يكون ثمة مجال للتوقف، بل يكون الخيار الوحيد المطروح : بأيهما يبدأ، وعلى أى الجانبين يميل.

ذلك الخيط الدقيق الذى يفرق بين أمراء الظاهر وأمير الحقيقة لا تفلته أصابع الشاعر حتى يستغله فى التفرقة بين روم العلانية وروم السريرة، وربما كان ثانى الفريقين أشدّ خطورة فى يقين الشاعر، لأنه لم يقنع فى تحديده بتلك اللوحة السريعة : « خلف ظهرك »، بل مضى فى تغذية هذا الملمح بأكثر من طريقة، تارة بوصفهم بالقصور عن جليل مساعيه : « قعد الناس كلهم عن مساعيك »، وتارة أخرى بتحقيق ما ينشغلون به من هموم العيش، فليس سواء من تتعلق همته بأمور الحرب والقتال ، ومن تقعد به عزمته عند حدود اللهو ومجالس الشراب.

ما الذى عنده تُدار المنايا كالذى عنده تدار الشُمول

وإذا كنّا نذكر أننا قد بدأنا قراءة هذه القصيدة من خواتيمها، فقد نذكر أيضا أن الشاعر فى هذه الخواتيم كان يواجه بمدوحه مباشرة، وبدون أقنعة، نعى بدون إسقاطات على نماذج غزلية، وبدون مواربة فى الرمز إلى الآخرين، وحتى حينما يستغل بعض الوحدات التى اكتسبت خلال دورانها بعض الظلال والهوامش العاطفية، كالبخل بالرؤية، والبعد، والقرب، نراه يوظفها بما يجلو علاقته بالممدوح جلاء صريحا لا مراوغة فيه :

لستُ أرضى بأن تكون جواداً	وزماني بأن أراك بخيلُ
نغص البُعْدُ عنك قُرْبَ العطايا	مرّتعى مُخْصِبَ وجسمي هزيلُ
إن تبوّأت غير دنيائى داراً	وأتاني نيلُ فأنّت المُنيلُ
من عيىدى إن عشت لي ألفُ	كافور، ولى من نذاك ريف ونيلُ
ما أبالي إذا اتقّتك الرّزايا	من دهنه حُبولها والحُبُولُ

هكذا تسقط الأقنعة عن كل أطراف العلاقة دفعة واحدة؛ تسقط عن المادح المحب، وعن الممدوح المحبوب، بل وتسقط - وهذا هو الأهم - عن الآخرين، « روم الخلف »، « القاعدين عن المساعي »، والقانعين بإدارة « الشمول »، تسقط ليرز من تحتها ألف وجه كوجه كافور، هذا الذى رغب عنه الشاعر واجتوى رحابه، ثم راح وهمه - كنوع من الاستعاضة الداخلية - بهول له أنه أصبح سيدا لألف مثله، بعد أن كان واحدا من جملة رعاياه.

تتوازن هذه الاستعاضة الداخلية، حيث يقوم حلم اليقظة بديلا عن حقيقة الواقع، ووسيلة لتهوين هذا الواقع والانتقام منه، مع الاستعاضة بعنطاء الممدوح « ونداه » عن ريف مصر ونيلها، كما تتوازن هذه وتلك مع الاستغناء بسيف الدولة عن كل من عداه، والقناعة بسلامته عن كل من تصيبه « حبول » الدنيا - دواهيها - و « خبولها » - آفاتها - ، فليس فى أى منها ما يكرهه إذا كان صاحبه بمنجاة من الرزايا.

ولعلنا لا ننسى ونحن نطالع هذه الخواطر، وما تفصح عنه من انعقاد جملة الآمال بالممدوح وحده، وتعلق الوجود الشعري به ودوراته حوله، حتى لو اتخذ الشاعر دارا غير داره ودنيا غير دنياه - لعلنا لا ننسى أن هذا القليل من الخواطر راود الشاعر تجاه ممدوحيه من قبل ومن بعد، بل وراوده إزاء بعض من مدحهم ثم عاد فهجاهم ككافور، فلم تزل فى مسامعنا أصداء قوله فى ذلك الأخير:

ولكنك الدنيا إلى حبيبة      فما عنك لى إلا إليك ذهاب

واعتقادنا أن تردد الدوائر التصويرية على هذا النحو، برغم تنوع النماذج التى نيطت بها هذه الدوائر، واختلاف المواقف التى قيلت فيها، لا يعكس تناقضا فى علاقات الشاعر، أو اضطرابا فى مواقفه من ممدوحيه، بقدر ما ينم عن ديمومة الرؤية الإبداعية وتكامل زواياها، فلم يكن المتنبي يرى فى كافور أو سيف الدولة أو من عداهما إلا تجسيدا للمثال الأعلى الذى قضى حياته يتطلع إليه ويبحث عنه،

وقد يحبط أمله في واحد من تجليات هذا المثال فينصرف عنه هاجيا أو شاكيا، ويروح يتعلق بآخر. وبين اليأس والرجاء قد تتغير الأسماء والأشكال والملابسات، ولكن المعنى الكامن وراءها واحد لا يتغير، والقيمة المستوحاة منها ثابتة لا تتبدل، وفي هذا سرّ اتساق العالم الشعري وتناغم معطيائه الفنية.

## المبحث السادس

المعجم الإيقاعي في شعر المتنبي





تميل دراسة الإيقاع في الشعر العربي إلى تحكم المقاييس الكمية Quantitative ، أكثر مما تميل إلى رصد السمات النوعية Qualitative لهذا الإيقاع ، نعتى بذلك أن طول المقطع اللغوي وقصره ، وعدد المقاطع التي تتشكل منها التفعيلة على نسق معين ، ثم عدد التفعيلات التي يتكون منها نظام البيت الشعري ، كل هذا قد استغرق من الجهد والاهتمام أكثر مما استغرقت التجلّيات النوعية للإيقاع ، سواء تعلقت هذه التجلّيات النوعية بالنبر أو التنغيم ، أو بطبيعة الخصائص الصوتية ونسبة ما فيها من تكرار أو تنوع .

وحتى ذلك المنظور الكمي الذي كان بؤرة الاهتمام في أغلب الدراسات التي تناولت موسيقى الشعر العربي ، انصرفت فيه العناية إلى التقعيد والتنظير أكثر مما انصرفت إلى التطبيق المنهجي المنظم على أعمال شاعر بعينه ، ثم على أعمال مجموعة أو مجموعات مختلفة من الشعراء ، الأمر الذي كان يسمح - لو وجد - بتكوين فكرة واضحة عن المعجم الإيقاعي لشاعر أو أكثر ، ومدى ثراء هذا المعجم أو اكتنازه ، وحظه من النمطية أو التنوع ، ودورانه في إطار أوزان بذاتها ، أو انتشاره داخل العالم الرحب للموسيقى الشعرية ، بغية اقتناص إمكاناتها الإيقاعية المختلفة ، والإفادة مما عسى أن تتمخض عنه هذه الإمكانيات من سخاء المفارقة النغمية .

ويتضمن المعجم الإيقاعي حصرا كاملا لنتاج الشاعر ، ثم تصنيف هذا النتاج طبقا للأوزان الشعرية التي صيغ فيها ، ثم إحصاء هذه الأوزان وقياس نسبة تنوعها وترددتها ، ومن هذه النسبة يمكن استنباط ميل الشاعر نحو أنماط موسيقية بعينها ، وحجم الرقعة الإيقاعية التي يتحرك فيها ، كما يمكن - بالطريقة ذاتها - مقارنة هذه الأنماط بنوعية التجارب الشعرية التي عاجلها المبدع ، برغم أن هذه المقارنة لا تخلو في بعض نتائجها من مراوغة ، بل قد لا تنجو من خداع صريح ، إذا أخذنا بعين الاعتبار أن الوزن الواحد يمكن أن يقبل - من الناحية النظرية - شتيّا من القصائد ذات التجارب المختلفة والمناهج الصياغية المتنوعة ، وتزداد هذه المراوغة حين تتخذ تلك المقارنة نماذجها من الشعر القديم ، لعلمنا أن كثرة هذه النماذج كانت - ولو

من حيث الظاهر - تجميعية، يقترن النسب فيها بالوصف، وقد يفضى هذان إلى مديح، وقد يجتمع إلى هذا كله شكوى الدهر أو التبصر في عبر الأيام؛ ومن ثم يظل الاحتكام إلى مبدأ تصنيف الأغراض الشعرية - في قياس مدى المواءمة بينها وبين إيقاعات بذاتها - دائرا في إطار الافتراض المحض، وهو حالة مزاجية للنقاد، قبل أن يكون واقعة ماثلة في نتاج المبدع.

وهكذا تكون النتائج التي يمكن أن تترتب على قياس نسبة التنوع في المتن الإيقاعي نتائج وصفية أكثر منها معيارية، وهى إن أفادت في رصد الخريطة العروضية لاتجاه أو لعصر شعري، فإنها قد تكون أعظم فائدة فيما لو تضامّت هذه الخريطة ومثيلاتها، بغية الوقوف على الميول الإيقاعية للشعر العربى في جملته، والتأكد بطريقة علمية إحصائية من الأوزان المستخدمة فعلا، ونسبة دورانها، وضمور بعضها تحت تأثير عوامل الزمان والمكان، وبقظة بعضها الآخر تحت تأثير العوامل ذاتها، وتلك جميعا - فيما نحسب - نتائج مشروعة. أما القفز من هذه المؤشرات الإحصائية إلى تقنين علاقة الإيقاع بنوع العاطفة أو الموضوع أو الغرض، فأمر لا يخلص تماما من الذاتية، والتقنين القاطع فيه غير وارد، فضلا عن أن المحاولات التي بذلت بصدده لم تلق نجاحا يذكر، وظلت - على العموم - رهينة اجتهاد أصحابها.

وبرغم تعدد هذه المحاولات، وتباين مستويات التقنين فيها، فإننا نجتزئ منها هنا بمثالين ربما كانا وثيق الصلة بموضوع هذه الدراسة، وفيها غناء لمن يريد أن يتبين حظ هذه المحاولات من التوفيق. أما المثال الأول فيحاول الربط بين وزن الكامل والتجارب الشعرية التي يغلب عليها طابع التغنى وجيشان العاطفة؛ فهو وزن «كأنما خلق للتغنى المحض، سواء أريد به جد أو هزل، ودندنة تفعيلاته من النوع الجهرى الواضح الذى يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال. ولهذا السبب فإن الشعراء المتفلسفين أو المتعمقين في الحكمة وما إلى ذلك من ضروب التأمل، قل أن يصيبوا فيه أو

ينجحوا... وقد كان أبو الطيب المتنبي من رجال التأمل والحكم والوثبات العقلية العميقة، وقد أدرك بفطرته الصادقة أن البحر الكامل لم يخلقه الله له فتحاماه، في الكثير الغالب، على أنه قد تعاطاه في بعض قصائده<sup>(١)</sup>.

وهذا كلام شطره الأول لا يخلو من غموض، وشطره الأخير لا يسلم من جدل؛ إذ ما المقصود «بالتغنى» و«الدندنة»؟ وأي شعر لا «يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها»؟ ثم كيف تحامى أبو الطيب وزن الكامل في الكثير الغالب، مع أن واقع الأمر بخلاف ذلك؟ واقع الأمر يؤكد أن للمتنبي من وزن الكامل قرابة عشرين مقطوعة، ونحو ست وعشرين قصيدة كاملة، استغرقت جميعها ما يناهز ألف بيت من ديوان ذلك الشاعر، فكيف نقتنع بعد هذا بأنه كان يتحامى ذلك النمط من أنماط الإيقاع؟ بل كيف يمكن التسليم بقلّة ما نظمه فيه، مع أن ذلك النمط يحتل المرتبة الثانية - بعد الطويل - من حيث نسبة التردد في المعجم الإيقاعي للشاعر؟<sup>١١</sup>

أما المثال الثاني من تلك المحاولات فربما كان أقل تحكما في الربط بين نمط الإيقاع ونوع التجربة الشعرية، وهو لا يفترض علاقة حتمية بين وزن محدد وشعور بعينه، بل يجعل هذه العلاقة دائرة مع عدد المقاطع الصوتية قلة وكثرة؛ فمشاعر اليأس والجزع تقتضى - عادة - وزنا طويلا كثير المقاطع، فإذا استطار الهلع بتلك المشاعر تطلبت بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد ضربات القلب، أما الحماسة الثائرة والفخر الجارف فيتبعهما النظم من بحور قصيرة أو متوسطة، فإذا هدأت الحماسة وارتزن الفخر جاء في أوزان طويلة كثيرة المقاطع. والملح «ليس من الموضوعات التي تنفعل لها النفوس، وتضطرب لها القلوب، وأجدد به أن يكون في قصائد طويلة وبحور كثيرة المقاطع... أما الغزل الثائر العنيف الذي قد يشتمل

(١) الدكتور عبدالله الطيب المجذوب - المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها - ط ١ - مصر سنة



على وَلِهٍ ولوعة، فأحرى به أن ينظم في بخور قصيرة أو متوسطة، وألاً تطول قصائده»<sup>(١)</sup>

ولسنا ندرى كيف تكون التجربة شعرا دون أن «تنفعل لها النفوس، وتضطرب لها القلوب»؟ فإذا كان المقصود خفاء هذه الانفعالات في قصيدة الملح، فإن الصورة الشعرية في جملتها - مدخا أو غيره - ليست سوى قناع يظلل الشاعر ويضفي عليها نوعا من الموضوعية الفنية، وإذا كان المقصود ربط قصيدة الملح بالحافز رغبة أو رهبة، والخلوص من ذلك إلى نتيجة مؤداها ضعف اقتناع الشاعر بما يقول، ومن ثم قلة انفعاله به، فإن ذلك الحديث عن الحافز يعود بنا مرة أخرى إلى الاجتهادات الذاتية، فالباعث على القول من شأن صاحبه، أما نحن - جماعة المتلقين - فلا يعنينا سوى القول نفسه وقد تجسد في شكل فنى.

ثم هل كان مثل أب تمام في تغنيه بالمعتصم، والمتنبي في تغنيه بسيف الدولة، إلا مقتنعين - على الأقل من الناحية الفنية - بالنموذج الذى يرسمانه لبطل ذى نفحة ملحمية خالصة؟ على أية حال لا يسعنا إلا أن نلاحظ أن هذه المحاولة قد أنصفت من نفسها حين عادت إلى تقليص جرعة المعيارية في المقولة السابقة، أو حتى إلغائها كلية؛ إذ يحسن «ألا نفرض قواعد معينة يلتزمها الشاعر في تخير وزن من الأوزان تحت تأثير عاطفة خاصة، وعلى ناقد الأدب أن يبحث هذا بحثا مستقلا في كل قصيدة، ليرى من معانيها وموضوعها ما إذا كان الشاعر قد وفق في تخير الوزن أو لم يحسن الاختيار»<sup>(٢)</sup>، وهى إشارة إن وردت في مقام التقييد والتعقيب، فإن فيها من القصد ما لا يحتاج إلى مزيد من التعليق.

غير أن البحث في الإيقاع باعتباره واحدا من مستويات الأداء في عمل بعينه، لا يصادر - ولا ينبغي له أن يصادر - على دراسة المعجم الإيقاعى في جملته،

(١) الدكتور إبراهيم أنيس - موسيق الشعر - ط٤ - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة سنة ١٩٧٢ - ص

(٢) السابق - ص ١٨٠.

فبالإضافة إلى ما توفره تلك الدراسة من قياس نسب الثبات والتنوع في أنماط الموسيقى الشعرية، نراها - أيضا - من صميم ما ينبغي أن يعنى به دارس بنية القصيدة العربية، فما الإيقاع إلا المستوى السطحي لتلك البنية، وإذا كانت التراكيب والأساليب تتعامل مع هذه البنية تعاملًا أفقياً، فإن الإيقاع يؤثر هذه التراكيب والأساليب تأطيراً رأسياً، مشكلاً بها ومعها وحدة إبداعية يحكمها الانسجام والتفاعل. وليس لاختيار شعر المتنبي نموذجاً لقياس هذا المعجم الإيقاعي معنى خاص، إذ يمكن البدء منه، كما يمكن البدء من نتاج غيره من الشعراء، المهم أن نبدأ، وأن يكون لدينا الاقتناع الكافي بأنه قد آن الأوان لتتضمن منجزات الدرس الأدبي مؤشراً إحصائياً دقيقاً باتجاهات هذا المعجم، ومدى تنوعه، وحجم تطوره، طبقاً لتطور مفهوم الشعر من جهة، ولتطور الذوق الموسيقي من جهة أخرى. نقول هذا وفي اعتبارنا أن إبداع أبي الطيب - على وجه الخصوص - كان ميداناً لبعض الاجتهادات الرائدة في هذا الصدد، غير أن هذه الاجتهادات كانت في مجملها تقريبية، وقد أعوزتها صحة الإحصاء، ومن ثم سلامة النتائج، الأمر الذي دفعنا إلى تجاوزها، محتكين في ذلك إلى فحص مستأنف، واستقراء دقيق جهد الطاقة، لشعر المتنبي المنشور في ديوانه ذي الأجزاء الأربعة<sup>(١)</sup>.

وقد بلغت المادة الشعرية التي تم قياس نسبة التنوع طبقاً لها، خمسة آلاف بيت، وخمسمائة، وستة وخمسين بيتاً، هي جملة ما وصلنا من شعر المتنبي. وتوزعت هذه المادة ما بين مائتين وثلاث وثمانين قصيدة ومقطوعة، وقد رُوعي عند إحصاء هذه المادة، ورصد ملامح التنوع والتكرار فيها، اعتباران، قد يكون من المفيد أن نتنبه إليهما قبل النظر في معطيات هذا القياس.

أما الاعتبار الأول، فهو أننا أدرجنا مجزوءات الأوزان ضمن المادة الشعرية للبحر الذي تنتمي إليه، بغض النظر عن عدم تمامها؛ إذ المقصود من المعجم

(١) رجعنا في هذا المقام إلى: ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري - نشر دار المعرفة -

الإيقاعى هو الوقوف على نسبة تردد إيقاع بعينه، وهذا الإيقاع يتحقق بالوزن المجزوء كما يتحقق بالوزن التام، فضلا عن أن هذه المجزوءات - بطبيعتها - قليلة في شعر المتنبي، ولا يتجاوز ما نظم فيها قصيدة واحدة من مجزوء الرجز، وثلاث مقطوعات قصار، إحداها من مجزوء الرجز، والثانية من مجزوء الكامل، والثالثة من مجزوء الرمل.

وأما الاعتبار الثاق، فهو أننا أثرنا احتساب مخلع البسيط ضمن المادة الشعرية للبسيط، لنفس السبب الذى ألمحنا إليه فى الفقرة السابقة، وليس خافيا أن مخلع البسيط قليل الاستعمال، ليس فى شعر المتنبي وحده، بل فى الشعر العربى جملة، والقليل الذى ورد منه فى شعر المتنبي لا يؤثر بحال على سلامة النتائج التى وصلت إليها هذه الدراسة، والتى يمكن الوقوف عليها من خلال الجدول الإحصائى التالى :

مسلسل	البحر	عدد الأبيات	النسبة المئوية
١	الطويل	١٦٨٤	٣٠,٣%
٢	الكامل	٩٢٧	١٦,٧%
٣	البسيط	٨٠٧	١٤,٥%
٤	الوافر	٧٦٣	١٣,٧%
٥	الخفيف	٤٦٥	٨,٤%
٦	المنسرح	٣٥٥	٦,٤%
٧	المتقارب	٢٧٨	٥,٠%
٨	السريع	١١٨	٢,١%
٩	الرجز	١٠٩	٢,٠%
١٠	المجثث	٣٦	٠,٦٥%
١١	الرمل	١٤	٠,٢٥%

## معطيات القياس :

من الجلى أن أبا الطيب في معجمه الإيقاعى لا يتحرك في كل المساحة الموسيقية التى استوعبها العروض العربى من الناحية النظرية، فمن بين الأبحر الخمسة عشر التى حصرها الخليل بن أحمد ضمن دوائره الخمس، وما استدركه عليه الأنخفش الأوسط (سعيد بن مسعدة، ٢١٥هـ) من وزن المتدارك، نرى حركة المنتهى مقيدة بأحد عشر بحراً لا تزيد، بل إن من بين ما استخدمه بحرين يعتبر استعماله لهما في حكم المعدوم، فقد نظم من المجتث ستة وثلاثين بيتاً، على حين لم ينظم من الرمل سوى أربعة عشر بيتاً، ولا ريب أن هذا العدد من القلة بحيث يمكن القول بأن حركة المنتهى لم تتجاوز من الناحية العملية تسعة أنماط إيقاعية فحسب.

بل إن من بين هذه الأنماط المستعملة خمسة لا يتجاوز ما نظم في مجموعها نسبة ٢٤٪ من جملة شعره، وهى نسبة لا تصل إلى النسبة التى بلغها وزن الطويل وحده، هذا على تفاوت هذه الأنماط الخمسة بدورها في نسبة التردد، فأعلاها نسبة هو الخفيف، يليه المنسرح، ثم المتقارب، وبعد ذلك بمسافة يأتى السريع، ثم الرجز، وبين هذين على وجه الخصوص علاقة قربى غير خافية، فأولها - عند التحقيق - لا يعدو أن يكون إحدى الصور الإيقاعية التى يمكن العودة بأصلها الاشتقاقى إلى الأخير<sup>(١)</sup>.

أما أكثر الأنماط الإيقاعية دورانا في هذا المعجم فهى الأوزان الأربعة الأولى، فى مقدمتها يأتى الطويل، ثم الكامل، ثم البسيط، ثم الوافر، وبين التمطين الثانى والرابع منها وشيجة حميمة، إذ يدرج العروضيون بحر الكامل فى الدائرة الثانية، دائرة الوافر، والفجوة بين نسبتى ترددهما - كما يتضح من الجدول المرفق - ليست شاسعة، أما النمطان الأول والثالث - الطويل والبسيط - فرغم اختلافهما فى

(١) لعلاقة السريع بالرجز، يراجع : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها - ج١ - ص ١٥٣



الأصول؛ لأن أصل الأول متقاربان، على حين أن أصل الآخر رجزى، فإنهما يتفقان في رحابة النغم، وامتداده، وانفساح مداه، الأمر الذى يضاف عليها - بتعبير بعض الباحثين - «أبهة وجلالة»<sup>(١)</sup>، فهما في الأوزان العربية بمنزلة السداسى عند الإغريق، والمرسل التام عند الإنجليز، ويمتاز الطويل على صاحبه بأنه أكثر انطلاقاً وأسلس نغماً، وأبعد عن الجلبة والاصطخاب، وليس من قبيل المصادفة أن يستغرق وحده ما يناهز ثلث المعجم الإيقاعى فى المادة المدروسة، وأن يربو - منفرداً - على جملة ما استغرقت مجموعة الخفيف ورفاقه من نتاج الشاعر.

والقدر المشترك بين هذه الأوزان الأربعة التى تمثل أكثر المجموعات الإيقاعية دوراناً، هو ما يسمها جميعاً من كثرة المقاطع اللغوية، ورجحانها فى هذه الناحية على ما عداها من الأوزان، فعلى حين نرى وزناً كالخفيف لا يكاد يتجاوز - من الناحية النظرية - أربعة وعشرين مقطعاً فى كلا الشطرين، تنقص عند التطبيق فى بعض صورته، نرى وزن الكامل يصل أحياناً إلى نحو الثلاثين مقطعاً، وقريب منه فى هذا الصدد أوزان الطويل والبسيط والوافر.

والذى لاشك فيه أن طول الوزن ووفرة مقاطعه يمنحان الشاعر مزيداً من المرونة فى التحرك عبر المسافة الموسيقية للبيت الشعري، بيد أن هذا ليس كل شيء، لأن هذه المقاطع فى حقيقتها ليست سوى وقائع زمنية فى كلا وجهيها من النطق والاستماع، فإذا تراكمت على هذا النحو كان ذلك إيذاناً برحابة المدى الزمنى الذى يستغرقه البيت، وهو مدى إن تميز بالطول، فلم يُحَلْ فى الوقت ذاته من ثبات، ضرورة أن القصيدة العربية درجت على وحدة النموذج الإيقاعى فى كل أبياتها، وربما دفعنا هذا الملمح الأخير إلى الاعتقاد بأن مولد الشعر الحديث ليس تمرداً على تساوى الأبيات فى الأوزان والقوافى فحسب، بل هو - فى أحد جوانبه - تحوّل فى فكرة الزمان الشعري، ومحاولة لهزّ صلابته هذا الزمان وترويض ثباته

(١) المرجع السابق - ص ٣٩٢

واستوائه، أو لنقل إنه محاولة لجعل هذا الزمان الشعري زمانا مكانيا، عن طريق ربطه بالصورة الشعرية، وتقييد مداه بمساحة هذه الصورة طولا وقصرا، وضيقا واتساعا.

وحقيقة أخرى لعلها كانت أولى من سابقتها بالتقديم، ذلك أن ما لحظناه من غلبة الأوزان الطويلة على نتاج المتنبي - وربما لم تكن غلبة على نتاجه وحده - ليس مقطوع الصلة بمبدأ وحدة البيت، وهو المبدأ الذي ظل لفترة طويلة يحكم منطق العملية النقدية والعملية الإبداعية على حد سواء؛ إذ كان في انفساح الأوزان الطويلة، وكثرة مقاطعها، ورجابة آمادها، ما يعين الشاعر على استغراق فكرته عبر سطر عروضي مستقل، وما يهيئ له سبيل احتواء الخاطرة الجزئية فيما ظنه بيتا شعريا نموذجيا.

صحيح أن استغلال الشاعر المعاصر لهذه الإيقاعات الرحيبة لم ينقطع، حتى في ظل التطور الراهن للنظرية الشعرية، ولكن الذي لا شك فيه أن هذه الإيقاعات قد أخذت تزامها في مكانتها الأثرية إيقاعات أخرى كانت فيما مضى أقل دورانا، كالمتقارب والرجز والمتدارك، إلى حد أن مجموعات برمتها لشعراء معاصرين لم تكد تتجاوز في بنيتها الإيقاعية نطاق بعض هذه الأوزان أو ثلاثتها مجتمعة، وهذا وحده قد ينهض في التدليل على هذه الحقيقة بما لا يحتاج بعد إلى دليل.



## كشّاف المصطلحات والتعابير الاصطلاحية

مرتبة حسب ورودها في الكتاب

الصورة الساترة والصورة الكاشفة ٥٩	محور العمل الأدبي motive ١٥، ١٢٢.
تحول الشخصية إلى صورة ٦٠	البنية الإيقاعية للقصيدة ١٧، ١٤١
التقابل بين صورة الشاعر وصورة الآخر ٦٢	الصورة الذهنية ١٧
الحس الأدبي حس الفروق ٦٢	الصورة الصياغية ١٧
التقابل التكامل ٦٣	البنية الرأسية ١٧
استدعاء النظر ٦٣	البنية الأفقية ١٧
المقابلة الجهيرة بين الأضداد ٦٦	المتواليات Propositions ٢٢
تداعيات البنية ٦٦	دلالة المخالفة ٢٥
تحولات الأسلوب ٦٨، ٩٣، ٩٥	الدوائر التصويرية ٣٦، ٨٩، ٩٠
توازن زوايا الرؤية ٦٩	ظاهرة الخطاب ٣٦
التقابل والازدواج ٧٠	ظاهرة التصغير ٤١
الدلالة الإعلامية ٧٣	التوالي الشرطي ٤٦
الدلالة التصويرية ٧٣	التكرار ٤٧، ٦٣
المثير الأصلي ٧٤، ٧٥، ٧٧	القيمة الإيقاعية للتكرار ٤٨
التصوير الحر ٧٤	المائلات والمفارقات ٤٨
الخلط الزماني والمكاني ٧٤	الترقي في تكوين الصورة ٤٩، ٨٠
التدفق التشبيهي ٧٥، ٧٦	الأسلوب الدوري ٥١، ٥٦
المفارقة التصويرية ٧٦، ١١٥	الدالة function ٥٥
الدلالة المباشرة والدلالة الإضافية ٧٧	تولد القيمة الدلالية ٥٥
المفارقة الصريحة ٧٨	الـ «أنا» ego ٥٥
الانتخاب والتكثيف ٧٩	الـ «هي» id ٥٥
الإسقاطات الذاتية ٨٥، ٨٨، ١٢٨	الأدوار المقابلة antistrophes ٥٦
المبالغة ٨٦، ٨٧، ١٠٤، ١٠٥	توازن الصيغ ٥٦
	ازدواج الرؤية ٥٩



- |                               |                              |
|-------------------------------|------------------------------|
| التصعيد الملحمى ١١٦، ١١٧      | ترابط الأفكار ٨٩             |
| التعلق الشرطى ١٢٥             | الأساليب الوظيفية ٩٧         |
| الأقنعة ١٢٨، ١٢٩              | عنصر التلميح ٩٨، ١٢٧         |
| المعجم الإيقاعى ١٣١، ١٣٣، ١٣٦ | توكيد الذات ١٠٢              |
| المقاييس الكمية ١٣٣           | التوازى ١٠٥                  |
| السمات النوعية ١٣٣            | التعريض ١٠٥                  |
| الزمان الشعرى ١٤١             | النموذج المدحى ١٠٨           |
| وحدة البيت ١٤١                | التقليد الهازل burlesque ١١٠ |

ثَبَّتَ الْمَصَادِرَ وَالْمَرَاجِعَ  
ثَبَّتَ الْمَحْتَوَيَاتِ



## أهم المصادر والمراجع

- ١ - الدكتور إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر - الطبعة الرابعة - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة سنة ١٩٧٢م
- ٢ - أبو البقاء العكبري : التبيان في شرح الديوان - تصحيح مصطفى السقا وآخرين - دار المعرفة - بيروت سنة ١٩٧٨م
- ٣ - أرسطو : الخطابة - ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي - بغداد سنة ١٩٨٠م
- ٤ - بریت (ر.ل.): التصوّر والخيال - ترجمة الدكتور عبدالواحد لؤلؤة - بغداد سنة ١٩٧٩م.
- ٥ - بولارد (آرثر) : الهجاء - ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة - بغداد سنة ١٩٧٩م
- ٦ - الدكتورة خالدة سعيد : حركة الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث - دار العودة - بيروت سنة ١٩٧٩م
- ٧ - درو (اليزابيث) : الشعر، كيف نفهمه ونتذوقه - ترجمة الدكتور محمد إبراهيم الشوش - بيروت سنة ١٩٦١م.
- ٨ - روزنتال (م.ل.) شعراء المدرسة الحديثة - ترجمة جميل الحسني - المكتبة الأهلية - بيروت سنة ١٩٦٣م
- ٩ - رونين (ب.م.): الإعلامية والفنية، دراسة في كتاب «التذوق الفني» (بالروسية) - الجزء الأول - لينتجراد سنة ١٩٧١م.



- ١٠ - عبد الرحمن البرقوقي : شرح ديوان المتنبي - دار الكتاب العربي - بيروت (د.ت).
- ١١ - عبد الرحمن البرقوقي : شرح ديوان المتنبي - نشر المكتبة التجارية - مصر سنة ١٩٣٠م.
- ١٢ - الدكتور عبد الله الطيب المجذوب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها - الطبعة الأولى - مصر سنة ١٩٥٥م.
- ١٣ - عبد الوهاب البياتي : أباريق مشهمة - بيروت سنة ١٩٥٥م.
- ١٤ - لانسون (جوستاف) : منهج البحث في الأدب واللغة - ترجمة الدكتور محمد مندور - بيروت سنة ١٩٤٦م.
- ١٥ - محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب - دار العودة - بيروت سنة ١٩٧٩م.
- ١٦ - د. محمد فتوح أحمد : الشكلية... ماذا يبقى منها؟ - مجلة فصول - العدد الثاني - يناير سنة ١٩٨١م.
- ١٧ - Basler, Roy P.; Symbolism and Psychology in Literature, New Brunswick, Rutgers University Press, 1948.
- ١٨ - Daiches, David; Critical Approaches to Literature, London, 1969.
- ١٩ - Tindall, W.Y.; the Literary Symbol, Columbia University Press, New York, 1955.
- ٢٠ - Turner, G.W., Stylistics, England, 1975.

# محتويات الكتاب

صفحة

٣	تقديم
١١	المبحث الأول : مفارقات الشكل
٢٩	المبحث الثاني : عن ظواهر الصياغة الشعرية
٥٣	المبحث الثالث : تقابلات البنية
٧١	المبحث الرابع : مستوى الصورة في البنية الشعرية
٩٥	المبحث الخامس : تحولات الأسلوب
١٣١	المبحث السادس : المعجم الإيقاعي
١٤٣	كشاف المصطلحات
١٤٥	ثبت المصادر والمراجع
١٤٩	محتويات الكتاب



رقم الإيداع	١٩٨٨ / ٤٤١٤
الترقيم الدولي	ISBN ٩٧٧-٠٢-٢٥١٨-٥

٣ / ٨٨ / ١٢

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)









3  
Bibliotheca Alexandrina



1132192

١٢١٣٨٠ / ٠٢

٤٠٠